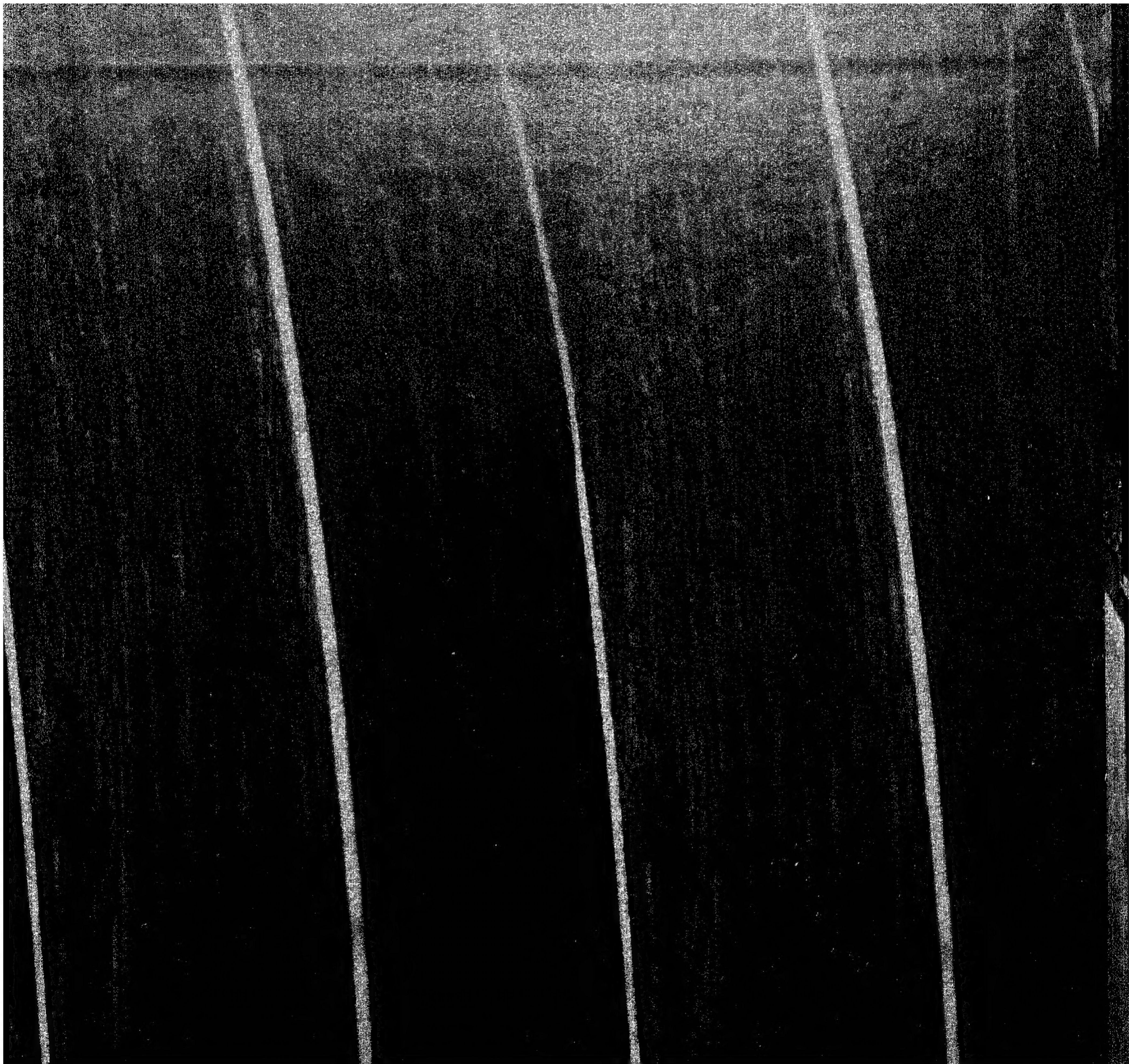


آلة العود



بين دقة العلم وأسرار الفن

أ. د. محمود قطاط





آلة العود

بين حذقة العلم وأسرار الفن

أ. د. محمود قطاط

إصدار

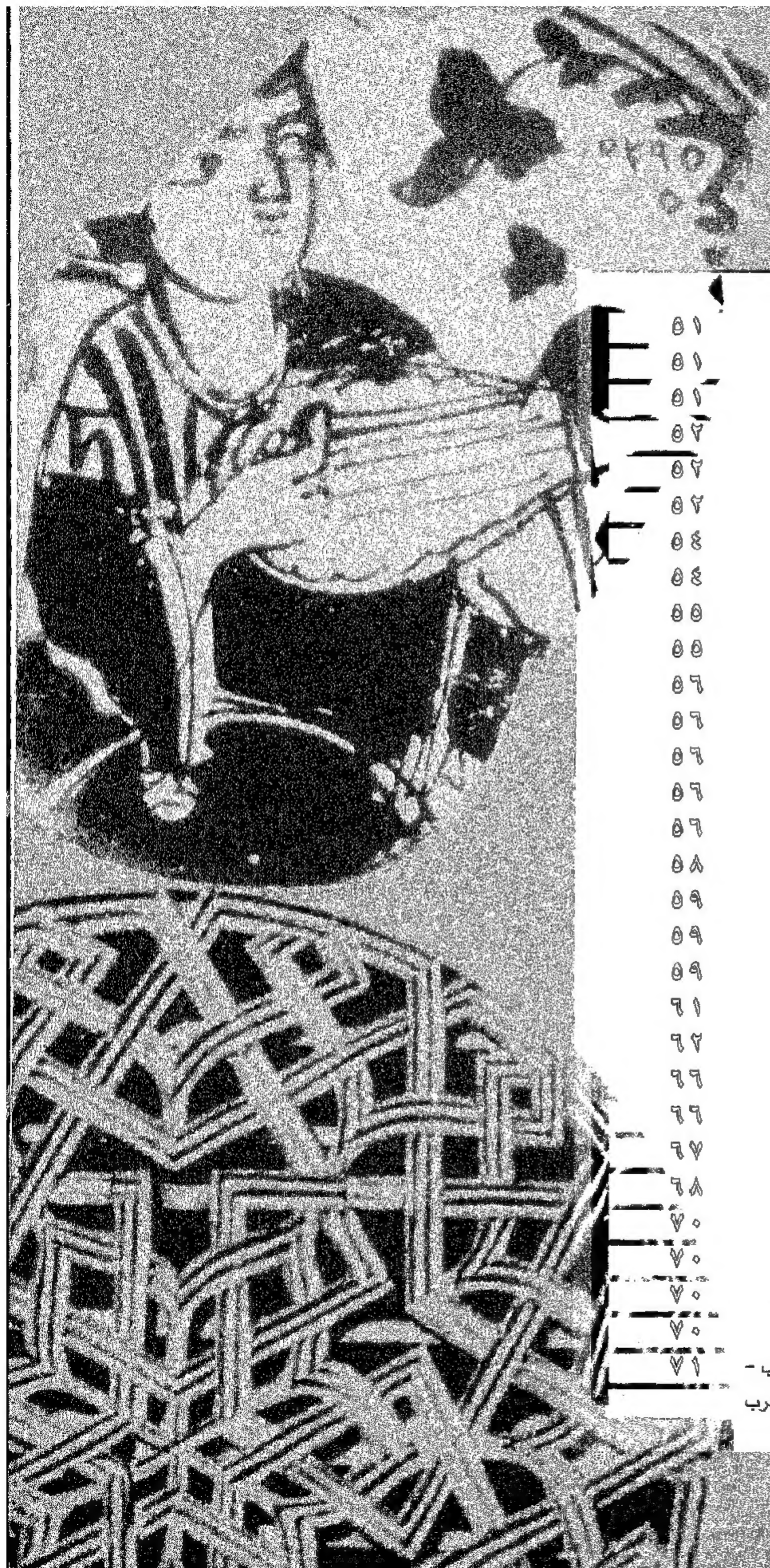
وزارة الإعلام - سلطنة عُمان

مركز عُمان للموسيقى التقليدية

مسقط - ٢٠٠٦ م

المحتويات

٦	- المقدمة
١٥ - ٤٥	الباب الأول : الأصول التاريخية لآلة العود
١٢	□ مدخل
١٤	الفصل الأول : آلة العود في المديريات القديمة
١٤	أ / المد الحضاري لمديريات الشرق
١٥	ب / الموسيقى والآلات الموسيقية
١٥	ج / موقع العود من الآلات الوترية
١٦	الفصل الثاني : العود بين النظرتين، المثالية والمادية
١٦	أ / البعد الأسطوري في نشأة العود
١٨	ب / آلة العود في ضوء علم الآثار الموسيقي
١٨	* المراحل الأساسية لعلم الآثار الموسيقي
١٩	* الوثائق الأثرية الخاصة بآلة العود في المديريات القديمة
١٩	١. وادي الرافدين، الأناضول والحوض الشرقي للمتوسط
٢٨	٢. وادي النيل
٣١	٣. العصر اليوناني
٣١	٤. العصر الروماني والبيزنطي
٣٤	٥. بلاد فارس
٣٨	٦. جزيرة العرب
٤٠	٧. آسيا الشرقية
٤٢	الفصل الثالث : استنتاج حول أصول آلة العود وخصائصها.
٤٢	أ / التحديد الزمني لتاريخ ظهور آلة العود
٤٢	١. الآلة ذات الصندوق الصوتي الصغير والرقبة الطويلة (فصيلة الطنبور)
٤٢	٢. ذات الصندوق الصوتي الكبير نسبياً، والرقبة القصيرة (فصيلة العود)
٤٢	ب / وصف مقارن لأجزاء آلة العود من خلال الشواهد والدراسات الأثرية
٤٣	١. الآلة ذات العنق الطويل (فصيلة الطنبور)
٤٤	٢. الآلة ذات العنق القصير (فصيلة العود)
٤٦ - ١٣٧	الباب الثاني : اكتمال آلة العود في رحاب الحضارة العربية الإسلامية
٤٨	□ مدخل : العود آلة مرجعية للصناعة الموسيقية
٥٠	الفصل الأول : آلة العود من خلال المصادر المكتوبة
٥٠	□ معلومات أولية متفرقة



٥١
٥١
٥١
٥٢
٥٢
٥٢
٥٤
٥٤
٥٥
٥٥
٥٦
٥٦
٥٦
٥٦
٥٦
٥٨
٥٩
٥٩
٥٩
٦١
٦٢
٦٦
٦٦
٦٧
٦٨
٧٠
٧٠
٧٠
٧٠
٧١

□ المؤلفات المختصة

- المدرسة التأسيسية

- المدرسة الإبداعية / الطنبورية

- المدرسة المنهجية / النظامية

أ / في تركيب العود

١. القياسات

٢. تفاصيل الصناعة

□ خصوصيات الأجزاء ونوعية الخشب

- الأوتار

■ طولها

■ عددها

. العود القديم

. العود الكامل

. العود الأكمل

■ مادتها وكميتها

■ تسويتها

- الدساتين

■ دورها

■ مواضعها وطريقة شدّها

■ عددها

ب / التدوين الأبجدي والسلم النغمي

ج / حول أساليب العزف

١. مواضع الضرب وكيفية

٢. رياضة اليدين

د / العود ونظرية التأثير الموسيقي

الفصل الثاني : تنوع الوترية من فصيلة العود

أ / آلة الطنبور

■ الطنبور الميزاني

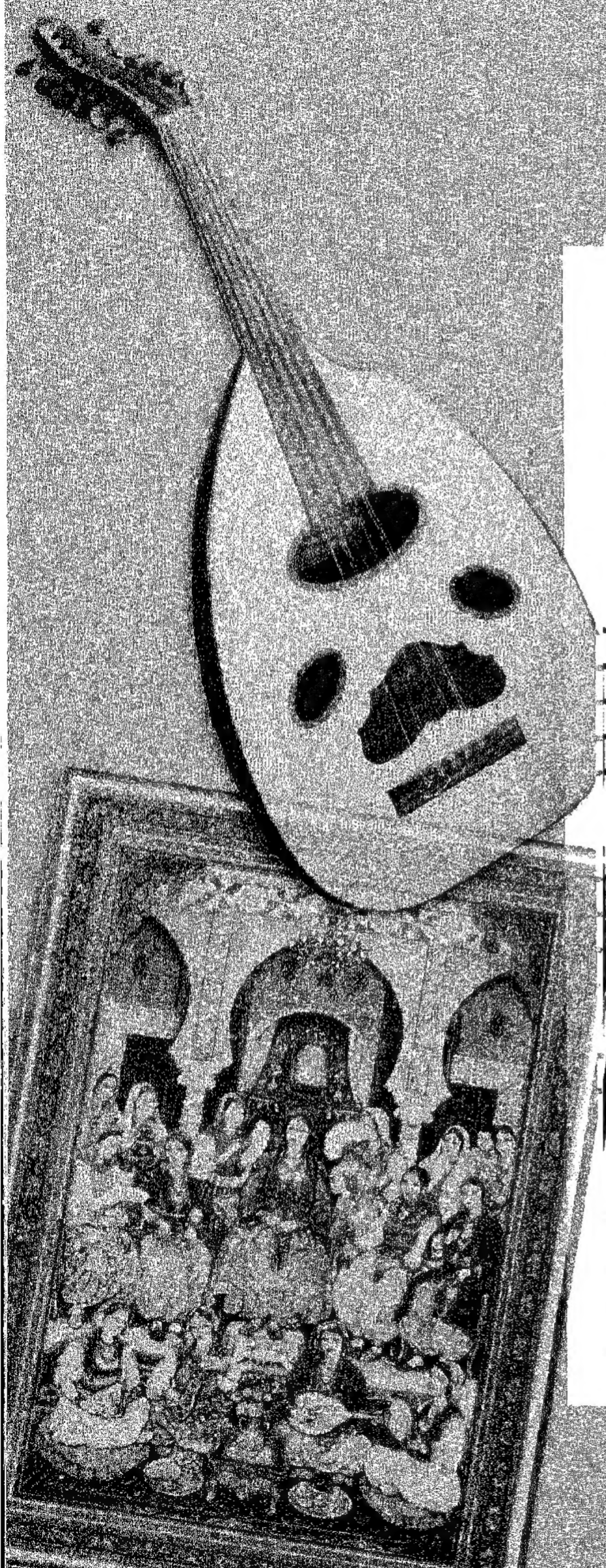
■ الطنبور الخراساني

ب / أصناف مستحدثة من أسرة العود: الشاهرود - العود المحكم - الأوزان - القويوز - الرباب -

الششة / الطربوب - القيثارة - المغني - شدرغو - الرود / طرب رود - تحفة العود - طرب

٧٤	الفتوح / الفتح - روح أفرا / روح أفزاي - لوطه - الكويترة - العود المغربي .
٧٥	الفصل الثالث: آلة العود من خلال الشواهد المرقية
٩٢	أ / النقوش الجدارية وعلى التحف التطبيقية (القرن الأول- الثامن الهجري / السابع- الرابع عشر الميلادي)
١١٥	ب / صور المخطوطات (بداية من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي)
١١٦	□ استنتاج عام
١١٦	الفصل الرابع : انتشار آلة العود في الحضارات الغربية والشرقية
١١٧	أ / انتقال العود إلى أوروبا
١٢٣	١. ملامح حضور آلة العود.
١٢٣	٢. آلة العود والتوجهات المستقبلية للموسيقى الأوربية.
١٢٤	□ الإضافات
١٢٤	□ تنوع آلة العود منذ القرن السادس عشر
١٢٤	■ عود عصر النهضة
١٢٦	■ التيوربا
١٢٨	■ الكيتاروني
١٣٠	ب / تنوع عائلة العود وتوسع انتشارها.
١٧١-١٣٨	الباب الثالث ، آلة العود في الموسيقى العربية الحديثة
١٤٠	الفصل الأول : الثوابت
١٤٠	أ / العود التقليدي
١٤٠	١. مورفولوجية الآلة
١٤١	٢. على مستوى الصناعة
١٤٦	٣. عدد الأوتار وطرق تركيبها وتسويتها
١٤٨	ب / العود الشرقي
١٤٨	١. خاصياته المورفولوجية والفنية من خلال الوثائق
١٥٤	٢. استنتاج
١٥٥	ج / العود التقليدي المغربي
١٥٥	١. تاريخ الآلة وتسمياتها
١٥٥	٢. خاصيات الآلة
١٥٥	٣. عدد الأوتار، ترتيبها وطرق تسويتها
١٥٥	□ القاعدة العامة
١٥٦	□ الوضع الحالي
١٥٦	■ في الآلة المغربية





١٥٦
١٥٨
١٥٨
١٥٨
١٥٨
١٥٩
١٥٩
١٥٩
١٦١
١٦١
١٦٢
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٤
١٦٤
١٦٤
١٦٥
١٦٥
١٦٥
١٦٦
١٦٦
١٦٨
١٦٩
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٦
١٧٨
١٨٨

■ في المألوف بتونس والشرق الجزائري
■ في الصنعة والفرناطي بالوسط والغرب الجزائري

د / العود التقليدي بالجزيرة العربية

١. تاريخ الآلة ومسمياتها

٢. مورفولوجية الآلة

٣. حاضر القنبوس في الجزيرة العربية

□ آلة القنبوس في التراث الموسيقي اليمني

- الأوتار وطرق تسويتها

- طريقة مسك الآلة وأساليب العزف عليها

□ في التراث الموسيقي العماني

□ في التراث الموسيقي لشبه الجزيرة العربية عموما

هـ / العود العراقي والتغيرات الحديثة

□ تنوع أساليب العزف على العود وخصوصياته في الوطن العربي

الفصل الثاني : التغيرات

□ تعديلات وابتكارات طرأت على آلة العود في العصر الحديث

أ / مكونات الآلة:

١. على مستوى الصناعة

٢. على مستوى الأوتار

٣. التسوية

٤. إضافات أخرى

ب / التوجهات الحديثة لآلة العود

١. المدرسة العربية التقليدية

٢. الثقافة العربي التركي وعناصر التحديث

. آلة ملازمة للصوت، مساندة للغناء

. أهمية تناغم الأصابع مع الأصوات

. بين المساوقة والتفرد

. آفاق مستقبلية

□ الملاحق : - أوضاع العزف على آلة العود

- التسويات

- ملحق بصور الفصل الثالث من الباب الثاني

□ قائمة المصادر والمراجع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الهوية

سقى الله أرضاً أنبتت عودك الذي ❖ زكت منه أغصانٌ وطابت مغارسُ
تغنت عليه الورق والعود أخضر ❖ وغنت عليه الغيد والعود يابس
(ابن رشيق القيرواني)

أهمية الموضوع :

يعتبر العود في التراث الموسيقي العربي الإسلامي « أتم آلة
استخرجها الحكماء » تجمع « بين دقة العلم وأسرار الفن » ، تسميته
عربية الأصل وتعني اصطلاحاً: آلة موسيقية وترية، « يحدث فيها النغم
بأن تحرك أوتارها فتهتز ». تشكل الوترية، مرحلة متقدمة في حقل
ابتكار وصنع الإنسان للآلات الموسيقية، ذلك لكونها تحتاج أكثر من
غيرها، إلى عقلية مجربة ذات خبرة ودراية، ولا شك أنه بين البدايات
الأولى لإنتاج أبسط آلة وترية ممكنة، ثم تطويرها لتصبح آلة مكتملة
الصناعة والتكوين، وُجدت سلسلة محاولات وتجارب لأجيال متلاحقة،
استغرقت ربما مئات أو آلاف السنين - والمشوار لا يزال متواصلاً - مما
يجعل الآلة الموسيقية خير شاهد على نمو العقل البشري ورهافة ذوقه

وقدرته على الإبداع والابتكار. ويمثل العود أعلى مرحلة من مراحل تطور
الوترية، ذلك لأنه من ذوات الأوتار « المحبوسة حسب تجزئة مخصوصة
تقع على رقبة الآلة »؛ أي أن الصوت لا يصدر عنه بالانتقال من وتر إلى
آخر، بل بقسمة الوتر وتقصير طوله عند مواضع مختلفة، والثابت على
ضوء ما جاءت به الآثار من أدلة وشواهد، إن الآلة كانت متداولة منذ
الآلف الثالث قبل الميلاد بالشرق الأدنى. وهي تُعد من الآلات الرئيسية
التي استعملتها الممالك القديمة الشرقية والمتوسطية، حيث اتخذت
أحجاماً وأشكالاً وتسميات متنوعة.

وكما هو الحال بالنسبة للآلات الموسيقية والفن الموسيقي عموماً،
ارتبطت نشأة العود بالأساطير والقصص والسحر والدين، الأمر الذي
نلاحظه في تراث مختلف الشعوب والحضارات. لقد تعرض تاريخه أكثر
من غيره، إلى التعليقات والروايات ذات الطرافة، وقد اختلفت الآراء
وتضاربت الأقاويل حول نشأته وتطوره. ومهما يكن عدد الافتراضات
النظرية وطبيعة منطلقاتها الفكرية والخيالية، فقد عرف هذا المجال،
منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تحولات جذرية، وذلك بفضل
التقدم الملحوظ الذي شهده علم الآثار عامة وعلم الموسيقى على وجه
الخصوص، هذا إلى جانب ما حققه هذا الأخير من توسع وانفتاح على
العديد من ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية والعلوم الصحيحة
(كالرياضيات والفيزياء...) واستغلاله للوسائل التقنية والإعلامية
الحديثة. إن نتائج التنقيبات والدراسات الأثرية والمقارنة زودت
المختصين، بكثير من الوثائق المادية كالرسوم والصور والنقوش وغيرها،
يعود بعضها إلى حوالي الألف الثالث قبل الميلاد. بدأت على إثرها
البحوث الجادة تتبلور شيئاً فشيئاً...

واعتماداً على ما توفر من أدلة، يبدو واضحاً أن هذا الصنف من

فيه من تناسق وتماسك، برغم تعدد عناصره وروافده وتداخل أساليبه. وتتجلى ملامح التناسق والتماسك هذه، في الرحلة الممتعة التي اختصت بها آلة العود سواء على المستوى الموسيقي (التطبيقي والنظري) أو الصناعي أو الجمالي؛ وكذلك في الإجماع الذي التف حولها كآلة مرجعية نظريا وتطبيقيا. فالاهتمام الذي حظيت به آلة العود، لا يتجلى فقط في العدد الكبير من الكتب التي خصتها بالتعريف والشرح والتحليل المستفيض، بل تجاوز ذلك إلى فن التصوير كالتقوش الجدارية وعلى التحف التطبيقية والرسوم والمنمنمات التي ازدان بها عدد من المخطوطات.

لقد أخذت مشاهد الطرب مكان الصدارة بين المناظر التصويرية وتناولها المصورون في المخطوطات وعلى التحف التطبيقية بلا حدود، وهذا التنوع في الأجواء التي كان للطرب دور فيها، أفرز تنوعا في الآلات عموما والأعواد على وجه الخصوص، واكبته دقة في التصميم والصناعة، تعكس مدى التقدم الذي تحقق في هذا المجال المرتبط حتما، بالتقدم في مجالات علمية عدة، مثل علوم الرياضيات والفيزياء والكيمياء. وبالرغم مما لحق بهذه الوثائق من إتلاف وتشويه، فإن ما تبقى لدينا من رسوم على مختلف المواد وفي مختلف العصور، لخير دليل على ما كان لهذه الفنون من مكانة في الحضارة الإسلامية، وهي مع تأكيدها للخط الجمالي الموحد للفن الإسلامي، تعكس جوانب مهمة من الحياة السياسية والاجتماعية والفنية، وتقدم لنا مادة نفيسة وضرورية لإثراء الأثار أهمية قصوى في دراسة الفنون الحركية كالموسيقى والغناء والرقص، بل تبقى الشاهد المادي الوحيد على ما كانت عليه هذه الفنون وما بلغت صناعتها من رقي وازدهار. والمتفحص في هذه الوثائق، يلاحظ

الآلات الوترية كان في البداية يقتصر على نوعية ذات صندوق صوتي صغير جلدي الوجه، تتصل به رقبة طويلة نسبيا، وتمتد عليهما أوتار تثبت في نهاية الرقبة من جهة وفي أسفل الصندوق الصوتي من جهة أخرى (أي من فصيلة الطنبور).. ثم أدخلت تغييرات وتحسينات متتالية، آخرها ما أفرزته بعض الشواهد التي عثر عليها بين القرنين الثالث والسادس ميلادي، والتي تُظهر نوعية جديدة من الأعواد المصنوعة من قطعة خشبية واحدة، حجم الصندوق الصوتي أكبر، الوجه خشبي وبه فتحات، والعنق قصير وفي آخره قاعدة للمفاتيح (بنجق) مائلة، ويحمل أربعة ملاوي لشد أوتاره الأربعة. وهو الذي كان يعرف في العصر الجاهلي بـ «البريط»، قبل ظهور مصطلح «العود» ورواجه مع نهاية العصر الأموي.

وفي رحاب الحضارة العربية - الإسلامية احتلت آلة العود مكانة مرموقة شهدت معها سلسلة من التغييرات والتحسينات بلغت ذروتها مع القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، من أبرزها تطويل العنق وتوسيع الصندوق الصوتي وانفصال صنعهما، بينما كانا من قبل ينحطان من نفس القطعة؛ هذا مع تحسين نوعية الخشب والأوتار والمضارب أو الريشة، والاعتناء بتطوير أسلوب العزف وتقنياته، وقد برز في هذا المجال نخبة من خيرة الموسيقيين والمنظرين... تبعا لذلك، تبوأ «سلطان الآلات» مكانة بارزة سواء في العزف الانفرادي أو الجماعي، أو في مصاحبة الغناء، يُعتمد عليه في التلحين والتلقين.. كما اتخذ دون سواه، مرجعا رئيسيا في شرح نظريات الموسيقى ودراسة أبعادها الفيزيائية والفلسفية والفلكية، حتى قيل: «ان معرفة العود ونسب دساتينه هو من تمام علم الموسيقى».

إن الفن الموسيقي خلال المراحل الإسلامية المتتالية، يكاد ينطق بما

بأن الاهتمام بالموسيقى وبصناعة الآلات الموسيقية، لم يكن وقفا على عصر دون الآخر، إذ ظلت هذه الفنون تحظى بالرعاية وتنال الاهتمام حتى في أحلك الفترات حيث سادت الصراعات وعمت الحروب والانقسامات.

إن الإشعاع الذي عرفه العود، جعله من أهم الآلات الموسيقية وأكثرها وقعا في النفوس وأوسعها انتشارا، ليس في العالم العربي- الإسلامي فحسب، بل وفي العديد من التقاليد الموسيقية الأخرى شرقا وغربا، حيث كان للعود دور حاسم في تغيير العقلية الموسيقية بما جلبه معه من إمكانيات جديدة، أهمها تحديد مواضع النغم المثبتة بواسطة الدساتين، وهو ما يُعد في حد ذاته، كسبا عظيما بالنسبة للموسيقيين كالأوروبيين مثلا، الذين كان استعمالهم يقتصر على الوترية المفتوحة، وبالتالي لم تكن لديهم غير أذانهم تهديهم إلى الصوت الصحيح. دخل العود العربي إلى أوروبا حيث لقي ترحابا واسعا، بدأ مع أواخر القرون الوسطى، ليصبح طوال عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر، الآلة المفضلة والأساسية في الحياة الموسيقية الأوروبية. لذا، فهو يُعد في هذا الصدد، أئمن الهدايا التي قدمت إلى أوروبا، ذلك أنه اكتسب حصيلة وقوة تختلفان تماما عن أي ظاهرة موسيقية، مؤثرا بعمق في رسم ملامح النهضة الموسيقية الأوروبية، محافظا على تسميته العربية في مختلف اللغات... كما لقي العود إشعاعا لا يقل أهمية في عدة أماكن أخرى، وأفصح دليل على ذلك، وفرة الصور والتماثيل التي يبرز فيها العود في مختلف مشاهد الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية وحتى السياسية؛ وهي تعبر عن ما تركته الآلة من ردود فعل في الفن التشكيلي وفي أعمال كبار فن التصوير والنحت لدى مختلف هذه الشعوب.

وفي الموسيقى العربية وحتى العصر الحديث، استمر العود - رغم

فترات الركود - يشكل حجر الزاوية في العمل الموسيقي، متبوئا الصدارة بين الآلات الموسيقية وفي الفرق التقليدية، وليس مصادفة أن يكون أبرز الملحنين، عازي عود بالدرجة الأولى. ويمكننا القول، بأن العود الحديث المتعارف عليه الآن في الموسيقى العربية (وكذلك التركية والإيرانية)، هو ثمرة ذاك التطور العريق وتواصل له. وبإستثناء الدساتين التي لم تعد مستعملة، والمحاولات المحدودة لإقحام بعض الإضافات، بقيت الآلة محافظة على الثوابت التي حققتها في المراحل السابقة والتي لم يطرأ عليها تغيير جوهري يذكر، على مدى أكثر من ألف سنة تقريبا.

داخل إطار هذا التواصل، يتخذ العود في التراث الموسيقي العربي، أصنافا تقليدية متنوعة لها أساليبها وطرق أدائها المميزة، أبرزها:

- العود المشرقي: المصطلح عليه أحيانا بالعود «المصري» أو «الشامي» ؛
- العود المغاربي، تختلف تسميته حسب المناطق: العود «العربي» أو «الرمال» ، «النقلاّب» ، «الصويري»، وكذلك «الكويترة» .
- العود بالجزيرة العربية: «القنبوس» أو «الطربي»؛

وهذا التنوع واكبه تباين تبرز ملامحه في الطابع الصوتي للآلة وفي أساليب العزف عليها عبر الوطن العربي، من المغرب غربا وحتى خليج عُمان شرقا، وذلك حتى مع انتشار العود الشرقي وانحسار الأعواد المحلية... ومع جيل العشرينات من القرن الماضي شهد العود انتعاشة جديدة برعت خلالها نخبة من العوادين تميّزوا بجودة العزف وخصوصية الأسلوب، بعضهم لم يتوانى في إدخال التعديلات والإضافات واستنباط المناهج الخاصة... وقد توج هذا المنحى بفضل الثقاف الإيجابي الذي حصل بين المدرستين العربية والتركية والدور الذي لعبته في هذا المضمار مدرسة بغداد للعود (بين أواخر الثلاثينات وأوائل

كل ما توفر حول هذا الموضوع ، سواء في العدد الكبير من الوثائق المكتوبة التي خصت هذه الآلة بالتعريف والشرح والتحليل؛ أو الأدلة الأثرية والمصورة كالنقوش الجدارية وعلى التحف التطبيقية والرسوم والمنمنمات، برزت فيها آلة العود بمختلف أصنافها وأشكالها. ولا يخفى على الدارس ما يستوجبه هذا التقصي من جهد ومثابرة وعناء ومتاعب في جمع المعلومات والشواهد المتفرقة بين المتاحف ودور الكتب، غير أن الوفاء لهذه الآلة الرمز للموسيقى العربية الأصيلة، كان خير حافز ومعين. فالعود هنا ليس مجرد آلة طرب، بل هو الشاهد الأمين على مسيرة الفن الموسيقي العربي الإسلامي وإشعاعه، وهو القلب النابض للموسيقى العربية التي يصعب تخيلها بمعزل عنه. فالعود يجسد بامتياز مواءمة الأصالة مع الحداثة، كما نستشفها في أكثر من قول سامي لحضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم، بما يعني: وجوب عصانة الأصالة من ناحية، والاهتمام بالأصالة الفنية من ناحية أخرى ، ذلك أن الذي ليس له ماضٍ ليس له حاضر ولا مستقبل وأن من نسي تراثه وتاريخه لابد أن ينساه الناس.

وبقدر سعادتي بتحقيق هذا الانجاز وصدوره متزامنا مع احتفالية مسقط عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٦م، وانطلاق فعاليات ملتقى العود الدولي بهذه المناسبة، أمل أن يقدم إضافة نوعية لإصدارات مركز عُمان للموسيقى التقليدية* - وزارة الإعلام ، خدمة للموسيقى العربية.

والله الموفق والمعين

أ. د. محمود قطاط

* واكب هذا الإصدار، إنتاج فيلم وثائقي عن آلة العود وإسطوانة (سي دي) حول أساليب العزف.

الخمسينات). لقد برز هذا التداخل في إقحام تغييرات واستحداثات على صناعة الآلة، وهو ما صار يعرف بـ «العود العراقي»؛ ومن الناحية العملية والتقنية، طرأت تغييرات على تسوية أوتار الآلة وكيفية استخدام الأصابع والوضعيات والريشة... نتج عنها أسلوب عزف جديد يسعى إلى استغلال أوسع لإمكانيات العود والتعامل معها كألة مستقلة قادرة على عزف انفرادي يجمع بين التطريب والوصف والتأمل. مع ذلك بقي التداخل بين الأسلوبين القديم والحديث، يفرض نفسه بقوة على الساحة الفنية؛ كما أنه مع تشابه، بل وتوحيد نموذج العود المستعمل حاليا في مختلف الدول العربية، بقي أسلوب العزف محافظا على طرافته وخاصياته الفنية والجمالية بشكل ملحوظ من منطقة إلى أخرى، عاكسا معه روح البيئة الموسيقية والاجتماعية المتوارثة عبر الأجيال. لذا فإنه لمن العسير الإجماع على أفضل عازف للعود في الوطن العربي، من بين العدد الوافر من العازفين الماهرين، وإن وُفق بعضهم في التميز.

واليوم رغم محاولات التهميش والإقصاء ، لا تزال هذه الآلة «الرمز» للموسيقى العربية، محببة للنفس والوجدان والآذان من المحيط إلى الخليج، بل نراها منذ فترة، تعود لتشهد من جديد عند العرب والأتراك، بل وكذلك عند الأوروبيين، محاولات وابتكارات جادة على مستوى العزف والصناعة والتأليف والتدريس.

هذا الكتاب:

لقد سعينا من خلال الأبواب الثلاثة لهذا الإصدار، تتبع مسيرة هذه الآلة العريقة، انطلاقا من أصولها التاريخية، ثم اكتمالها في رحاب الحضارة العربية الإسلامية وانتشارها شرقا وغربا، وصولا إلى ما آلت إليه في الموسيقى العربية الحديثة. ولتحقيق ذلك حرصنا على استنطاق

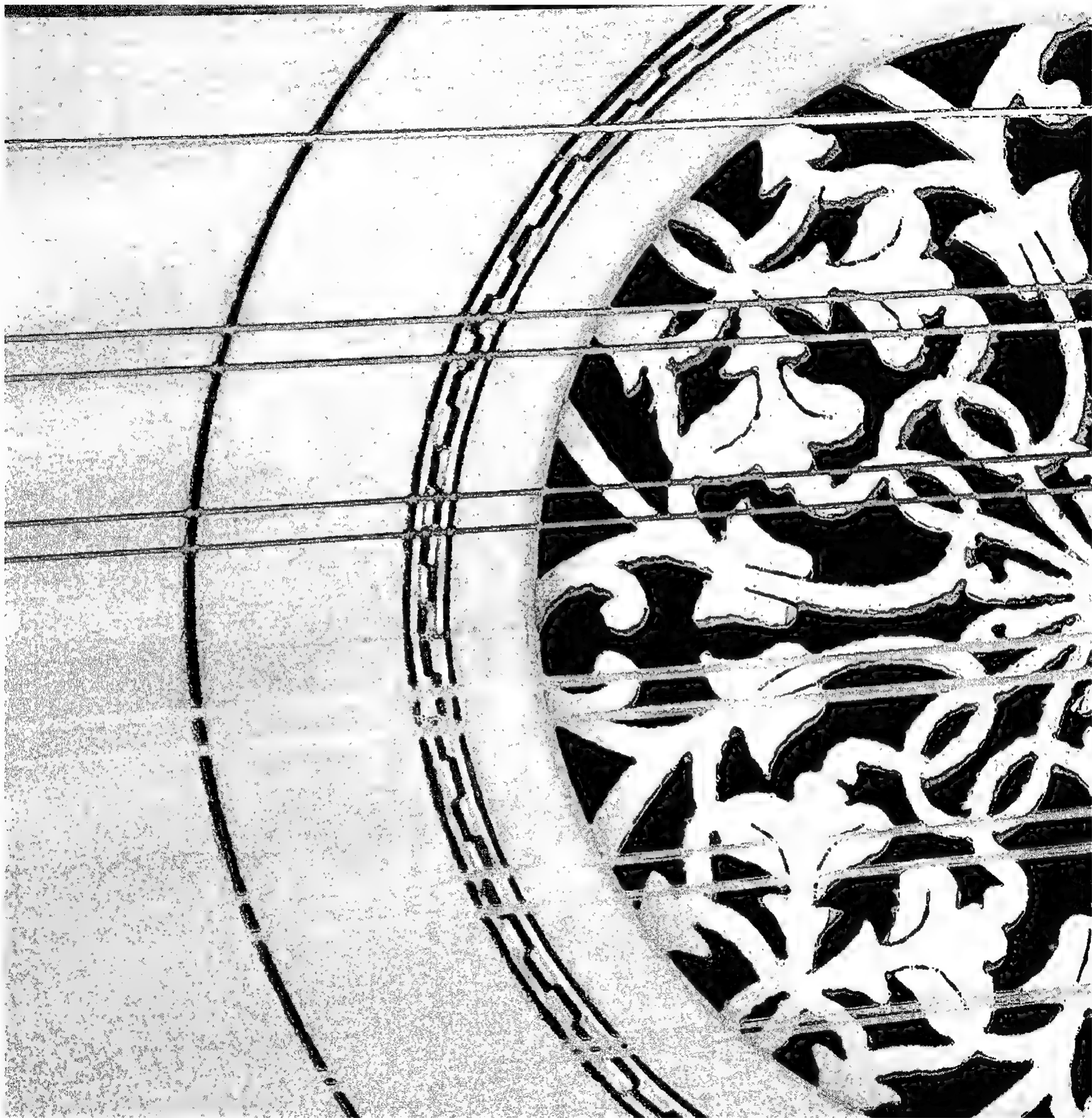
الباب الأول

الأصول التاريخية لآلة العود

يا رب صوت يصوغه عصب ❖ نيمت بساق من فوقها قدم
جوفاء مضمومة أصابها ❖ في ساكنات تحريكها نغم

(ابن عبد ربه)





مدخل،

أسطورة «تفاضل الأجناس» واختزال التاريخ الموسيقي

نشأت عن أسطورة «تفاضل الأجناس» مشاكل ومآس طويلة أغرقت - ولا تزال - البشرية في تصرفات حمقاء مفعمة بالأحقاد والحروب والمعارك الدامية... كما كان من نتائجها، تكريس الجشع الاستعماري المتسلط على الشعوب، مع تشويه وتزييف متواصل لحقيقة بناء التاريخ... هكذا لقد تم اختصار التاريخ القديم - خاصة عند الغربيين - على ما يتصل بالعبرانيين واليونان والرومان، مع تحريف للوقائع والتأكيد بصفة ملحة على مسائل محددة مثل «طرده اليهود ومأساة ماراثون وموقعة ثرموبولاي، وسير العشرة آلاف وحياة الإسكندر المتألقة...»^(١). هوس الفرور هذا، ما فتئ ينمو ويشتد مرتكزا تارة على تقوق الجنس الآري (الهندي الأوروبي)، وطورا على ما يُعتقد أنه «أصول يهودية مسيحية» مشتركة. أما باقي الحضارات كالعربية والفارسية وغيرها من الممالك القديمة، فتبدو وكأنها عرضية، باستثناء ما يمكن استغلاله للأغراض المنشودة والأحكام المسبقة... وعلى هذا الأساس أيضا، تم تهميش التراث الموسيقي لهذه الممالك، وأختزل التاريخ الموسيقي ليؤكد في جل دراساته، على أن الموسيقى اليونانية هي «الأساس للموسيقى والنظرية الموسيقية الغربية»^(٢)؛ أو أن «تاريخ الموسيقى يبدأ بموسيقى الكنيسة المسيحية في أواخر العصر الوسيط»، مع الجزم بأن «جزءا كبيرا من موسيقى الكنيس اليهودي حوّل مباشرة - جنبا إلى جنب مع العهد القديم - إلى الصلاة في الكنيسة الجديدة»^(٣) (٩).

هذا ما تعرض له أيضا، تاريخ الآلات الموسيقية ومن ذلك أصل آلة العود الذي ربطه البعض بالساميين الغربيين، أي اليهود، بدليل أن «غالبية عازي الكمان الأول في العالم هم من اليهود (٩)»^(٤). أو بإرجاعه إلى «الخوريين الآريين / الأندو - جرمان، من سكان الجبال (٩)»^(٥).

الأسباب واضحة كما بينا، فإن أغلب المعلومات - مع ضآلتها - هي من كتاب أجنب معادين، أو محليين متحيزين لتوجهات عقائدية وإيديولوجية واهية.. إضافة إلى أنه لم يظهر من بين أبناء هذه الحضارات مؤرخ مثل هيرودوت أو كسنيقون، قادر على إبراز حجم مساهماتها ومدى أهميتها في التراث الإنساني.

(3) F. Ellermeier: 'Be träge Zur Frühgeschichte altorientalischer Saiteninstrumente', in *Archäologie und Alte Testament* Festschrift für kurt Gaillig, Herausgegeben von A. Kutsche und Kutsche, Tübingen, 1970 s. 75-90.

(4) (Stauder: "Zur Frühgeschichte der Laute", in *Festschrift Helmut Osthoff zum 65. Geburtstage*, Tübingen 1961, s. 15. "Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrier", in *Orientalische Musik*, Handbuch der Orientalistik, Leimen-Köln, 1970, s. 197.)

(١) (The Legacy of Persia, Edited by A.J. Arberry)، الترجمة العربية: تراث فارس، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٢٥

(٢) من ذلك: (Hugo Leichtentritt: Music, History & Idea, 11e éd. 1961)، الترجمة العربية: الموسيقى والحضارة، أحمد حمدي محمود، القاهرة، ص ٢٧؛ (Theodore M. Finney: History of Music, New York, 1962، الترجمة العربية: تاريخ الموسيقى العالمية، سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم، القاهرة ١٩٧٢، ص ٢٢؛ (Curt Sachs: Our Musical Heritage, New Jersey, 1955)، الترجمة العربية: تراث الموسيقى العالمية، سمحة الخولي، القاهرة، ١٩٦٤ ص ٢٠ وما بعدها.



أ / المد الحضاري للمدنيات الشرق :

لقد فتد عدد من المختصين، مثل أرنولد توينبي^(٥)، نظرية الغرور والتزييف هذه، مبينا «إن الحركة التاريخية لا تعود إلى البيئة الجغرافية ولا تعتمد على الأجناس، وإنما هي نتيجة موقف الجماعة مما يقابلها من تحديات ونوع ردّها عليها أو استجابتها لها». وإذا كان المفكرون الغربيون قد خرجوا بهذه النتيجة بعد جهد وعناء، فإن مبدأ المساواة والتكافؤ يعتبر ركنا أساسيا من أركان الإسلام، وقد أجمل القرآن الكريم ذلك كله في آية واحدة:

﴿ يا أيها الناس إن خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم ﴾ آية ١٣ / سورة الحجرات
وهو ما يؤكد أكثر من حديث نبوي شريف، من ذلك: « لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى »، و« كلكم لأدم وآدم من تراب»، و«الناس سواسية كأسنان المشط»...

وجاءت الحفريات التي انطلقت منذ بدايات القرن الماضي، لتثري البحوث التاريخية بدلائل ملموسة، تكشف النقاب على أن الحضارة الإنسانية الأم والتي تعود أولى بذور تاريخها العريق، إلى الألف الرابع قبل الميلاد (أي قبل التاريخ الذي بدأ مع نشوء الكتابة السومرية، حوالي ٢٩٠٠ ق.م)، قد أينعت وترعرعت فيما يسمّى بـ «مثلث الحضارة القديمة» أي جنوب جزيرة العرب على رأس المثلث، وأراضي الرافدين (بما في ذلك الأناضول عبر الهضبة الإيرانية وحتى ضفاف السند) في أحد ساقيه، ووادي النيل وحتى شمال أفريقيا في الساق الثاني، وبينهما في قاعدة المثلث، الهلال الخصيب الممتد إلى ضفاف المتوسط الشرقية الجنوبية، قبل أن تتوسع، إلى منطقتي بحر إيجة والمتوسط غربا... ويجب أن لا نعجب من وجود تداخل وتشابه بين ثقافات هذه المناطق، فالعلاقات البشرية والصلات الحيوية كانت متعددة ومتنوعة. وعلى إفرازات هذا التقاطع والتلاقح الحضاري العميق، أرسيت وتألقت فيما بعد، الحضارة العربية الإسلامية. ومن المفيد التذكير هنا، بأن مجال ما يُعرف بالموسيقى الشرقية، يمتد جغرافيا من المغرب - بل ومن جنوب إسبانيا - إلى أرخبيل الملايو أي الشرقيين الأدنى والوسيط، وشمال أفريقيا، والهند، وشرق وجنوب شرقي آسيا^(٦). وهي - بالرغم مما بينها من تباين في الوطن والعصر - لها ملامح خاصة تميّزها عن الموسيقىات الغربية والشمالية.

الفصل الأول

آلة العود في المدنيات القديمة



آلة العود في المدينات القديمة

بالعود في هذه المرحلة، تلك الآلة الموسيقية المتكونة من « صندوق صوتي صغير كمثري الشكل عادة، ومن رقبة طويلة نسبياً تتصل به، ومن أوتار تمتد على وجه الصندوق الصوتي والرقبة وتثبت في نهاية الرقبة من جهة وفي أسفل الصندوق الصوتي من جهة أخرى»، وهو يُعد من الآلات الرئيسية التي استعملتها الحضارات القديمة الشرقية والمتوسطية، عُرف بتسميات وأشكال مختلفة، قبل أن يتألق - كما سنلاحظ - في العصور العربية الإسلامية الزاهرة، ومنها ينتشر في أماكن عدة، شرقاً وغرباً. وتنعكس أهمية هذه الآلة في ثراء ما وصلنا حولها من رسوم ومشاهد ونصوص ووثائق متنوعة.

ب / الموسيقى والآلات الموسيقية :

الموسيقى هي أحد الأنشطة المتميزة لدى الإنسان، يمارسها في أي زمان ومكان، ومهما كانت بيئته ووضعه الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، سواء كمستمع أو كمؤدي ممارس، هاوياً أو محترفاً، منفرداً أو مشاركاً للآخرين؛ لذلك فهي تمثل جزءاً من حياته بمختلف أدوارها من «المهد إلى اللحد»، مستخدماً كل الوسائل المتاحة له، وبأساليب تختلف من أبسطها وأيسرها شكلاً وأداءً، إلى أكثرها تطوراً وتعقيداً... وبالرغم من أسبقية الفناء وأهميته، فإن تنوع الآلات الموسيقية وكثرتها لدى شعوب العالم، ليشيران الدهشة، إذ أخذ الإنسان منذ القدم كل المواد الخام المتاحة التي قدمتها له الطبيعة، وحولها إلى أدوات مولدة للصوت بصورة أو بأخرى. لقد تعلمت الإنسانية في مرحلة مبكرة من مراحل حضارتها، كيفية توليد الأصوات بالطرق، والصفق، والدق، والاهتزاز، والخدش، والاحتكاك، والنفخ والنقر والجر... غير أن هذه الآلات بما هي مصادر للصوت، تمثل العالم الغيبي وهي في يد الإنسان من أقوى طلاسمة التي يسخرها في عباداته وطقوسه السحرية^(٧).

ج / موقع العود من الآلات الوترية :

تشكل الوترية عموماً، مرحلة متقدمة في حقل ابتكار وصنع الإنسان للآلات الموسيقية، ذلك لكونها تحتاج أكثر من غيرها، إلى عقلية مُجربة ذات خبرة ودراسة، هذا مع وجوب توفر عدة عناصر متكاملة (كالأوتار والصندوق المصوت) لها شروط ومواصفات معينة.. ولا شك أنه بين البدايات الأولى لإنتاج أبسط آلة وترية ممكنة، ثم تطويرها لتصبح آلة مكتملة الصناعة والتكوين، وُجدت سلسلة محاولات وتجارب لأجيال متلاحقة، استغرقت ربما مئات أو آلاف السنين - والمشوار لا يزال متواصلاً - مما يجعل الآلة الموسيقية خير شاهد على نمو العقل البشري ورهافة ذوقه وقدرته على الإبداع والابتكار^(٨). من الملاحظ أن الآلات الوترية، لم تظهر إلا في الحضارات القديمة التي اكتمل نموها؛ وإن العود يمثل أعلى مرحلة من مراحل تطور هذه الآلات، إذ أنه من الوترية ذات الرقبة التي لا تصدر أصواتها بانتقال من وتر إلى آخر، بل بالضغط على الوتر (العفق) بحيث يُقصر طول الوتر عند مواضع مختلفة.. وهي الطريقة المتأخرة في استخراج السلم الطبيعي المعتمدة على تقسيم الوتر (أي أنها طريقة القسمة وما تستجبه من دقة في تحديد أبعاد كل درجة صوتية). والمقصود

٥ (Arnold Toynbee: A Study of History)، راجع حسين مؤنس: الحضارة (سلسلة عالم المعرفة - رقم ١)، الكويت، ١٩٧٨ (الفصل الأول: ص ١٢-٥٨) ..

٦ راجع على سبيل المثال:

٧ The New Oxford History of Music: I - "Ancient and Oriental Music", Ed. by Egon Wellesz, Oxford (University Press, London / New York-Toronto, 1957, p. 83-420.

٧ مسائل هذه استعملت اهتمام علم الإناسة (الأنثروبولوجيا) وعلوم الأعراق البشرية (أثنولوجيا) في سعيها إلى البحث عن أصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته. وقد أسفر عن ارتباطهما بعلم الموسيقى، بروز اختصاصات دقيقة منها ما عُرف بـ «علم الموسيقى المقارن»؛ قبل أن يستقر على تسمية: «علم موسيقى الشعوب» (Ethnomusicologie) والذي من اهتماماته، تناول دراسة حضرة الإنسان وثقافته من زاوية تاريخ الموسيقى وعلم الإناسة / علم الأعراق؛ فيعتني دارسوه بالتسجيلات الصوتية وتحليلها، ثم تفسير ظواهر الموسيقى في صورها المختلفة. راجع في هذا الصدد،

John Blacking: How Musical is Man? Seattle: University of Washington Press, 1973, xii-116 p.; Erich Hornbostel & Curt Sachs: "Systematik der Musikinstrumente", Zeitschrift für Ethnologie, 46 (1914), 553-90; Jaap Kunst: Ethnomusicology, 3rd ed. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974, x-303p., supplement: vii-46 p.; Alan P. Merriam: The Anthropology of Music, Chicago, Northwestern University, 1964, xi-358 p.; Mantle Hood: The Ethnomusicologist, New Edition, The Kent State University Press, Ohio, 1982, 400 p.; Chailley et autres: Précis de Musicologie, Paris-PUF, 1984 496p.

٨ André Schaeffner: Origine des Instruments de Musique, 2d éd. Paris-La Haye, New-York-Mouton, 1980, p.428-

الفصل الثاني

العود بين النضرتين، المثالية والمادية



بالرغم مما خلفه إنسان الحضارات السابقة من آثار مادية ملموسة (كالرسومات والمنحوتات والتماثيل والدمى الفخارية ولوحات الفسيفساء والعُمَلات والنقوش وكل المحامل التي شُخصت عليها مشاهد الممارسات الموسيقية بأنواعها، وكذلك الكتابات واللّقى الأثرية الممثلة لبقايا بعض الآلات المستعملة)، تبقى الموسيقى - والفنون الحركية عموماً - أكثر الإبداعات التي حققها الإنسان، عرضة للاندثار والنسيان، لذا وفي غياب التدوين والتسجيل الذي لم يعرفه العالم بشكل دقيق إلا مؤخراً، صممت موسيقى الأزمنة الغابرة، ولم يبق لها وجود (والى الأبد). كما أن الآلات الموسيقية، والتي غالباً ما كانت تُصنع من الخشب أو البوص أو من مواد أخرى سريعة الفناء، لم تقو على مقاومة عناصر التحلل طيلة سنوات دفنتها في جوف الأرض.

وبسبب هذا النقص الملموس، لجأ المؤرخون والباحثون إلى التحليل والاستنتاج النظري، فتوصلوا إلى فرضيات مختلفة تفسّر نشأة الموسيقى وآلاتها... ولعل أبرزها تلك المعتمدة على القصص والأساطير.. اجتهادات تراوحت بين النظرة المثالية والنظرة المادية، أي بين اعتبار المسألة هبة الآلهة والشخصيات والأبطال الأسطوريين، ونتاج قريحة مخترع واحد، وبين اعتبارها انعكاساً ومحاكاة للأصوات الطبيعية والحيّة، ووسيلة لإشباع الاحتياج الفطري الغريزي، والاتصال والتخاطب، وتنظيم العمل الجماعي وما شابه ذلك... ويذهب البعض، إلى أن نشأة الموسيقى بصفة عامة ترجع إلى أكثر من سبب وباعث أو مصدر، بل إلى جميعها مجتمعة^(٩). وفي هذا الصدد، برز اتجاه يرى أنه عند معالجة فترة «ما قبل التاريخ»، يتعيّن الرجوع إلى المنهج الانثروبولوجي، أي البحث عن «قبائل فطرية أو بدائية تكون قد توقفت في نموها أوقفيها عند مستوى حضارات العصر الحجري في حالة نقية غير محرفة»، فعلى من يريد أن يعرف أصل الموسيقى ونشأتها الأولى أن يقرأها في «البقايا المتحجرة في حياة البدائيين في عصرنا هذا...» إلا أن هذه الطريقة لا تخلو في رأينا، من مخاطر وغياب للدقة والموضوعية.

أ / البعد الأسطوري في نشأة العود:

ارتبطت نشأة الآلات الموسيقية والفن الموسيقي عموماً بالأساطير والقصص والسحر والدين، الأمر الذي نلاحظه في تراث مختلف الشعوب والحضارات. لقد

العود بين النصرتين، الملاحية والمثالية

إذا أرتت بغمز لافظها ❖ قلت حمام يجيبهن حم
لها لسان بكف ضاربها ❖ يُعرب عنها وما لهن فم

- كما يُقال: « أن يوبال بن لامك، كان أبا لكل ضارب بالعود والمزمار، وهو أول من عزف عليهما » قبل الطوفان بحوالي ٤٠٠٠ ق. م. ^(١١)
- أو أن أول من أظهر العود واستنطقه وأخرج منه الأنغام، «نوح عليه السلام، وأنه عدم عند الطوفان؛ ثم في عهد داود عليه السلام استخرج وهذب وضرب به.. وذكر أن العود الذي كان يضرب به لم يزل بعد معلقا بيت المقدس إلى حين وصول بختنصر وتخريبه البيت» ^(١٢).
- أو أن حورس موسى «كان أول عازف عود عرفه التاريخ» ^(١٣).
- وقيل «صنعتة الجن نسيدينا سليمان بن داود عليهما السلام ليزكي به صوته الحسن» ^(١٤).
- وقيل «أول من صنعه، جمشيد - أحد ملوك الفرس- وأسماء البربط وتفسيره باب النجاة» ^(١٥).
- وقيل أنه اخترع في عهد شابور الأول (٢٤١ - ٢٦٢ م) ^(١٦).

دُون العديد من النصوص التي تؤيد وجهات النظر المختلفة حول نشأة الموسيقى وآلاتها عبر العصور المتعاقبة، ومن بينها النصوص العربية التي اختزنتها كتب التراث العربي. والعود من أكثر الآلات التي تعرض تاريخها إلى الأساطير والتعليقات والأقاصيص ذات الطرافة. وقد اختلفت الآراء وتضاربت الأقاويل حول نشأته وتطوره، ووهب له العرب الشغوفون بالأنساب، نسبا عدة لم تتوانى في تردادها الكتب الحديثة، نذكر منها:

- أن أول من عمل العود فضرب به «لامك بن متوشائيل من نسل قايين بن آدم - (من أبناء الجيل السادس)، وكان عمّر زمانا طويلا، ولم يكن يُولد له (...) ثم وُلد له غلام قبل أن يموت بعشر سنين، فاشتد فرحه، فلما أتت على الغلام خمس سنين مات، فجزع عليه جزعا شديدا، فأخذه فعلقه على شجرة، فقال: لا تذهب صورته عن عيني حتى يتقطع أشلاء أو أموت، فجعل لحمه يقع عن عظامه حتى بقيت الفخذ بالساق والقدم والأصابع، فأخذ عودا فشقه ورققه وجعل يؤلف بعضه إلى بعض، فجعل صدره على صورة الفخذ، والعنق على صورة الساق، والإبريق (بيت الملاوي / بنجق) على قدر القدم، والملاوي كالأصابع، وعلق عليه أوتارا كالعروك، ثم جعل يضرب به ويبكي وينوح حتى عمي، فكان أول من ناح، وسمي الذي اتخذه: عودا، لأنه اتُخذ من عود» ^(١٧).

وهذه الصورة الأسطورية قد اعتمدها بعض الشعراء في تشبيههم لآلة العود،

من ذلك قول الحمدوني:

وناطق بلسان لا ضمير له ❖ كأنه فخذٌ نيطت إلى قدم

يُبدى ضمير سواه في الحديث كما ❖ يُبدى ضمير سواه منطلق القلم

وقول أبو علي القالي:

كان تمثاله ساق إلى قدم ❖ نيطت إلى فخذ بانث عن الكفل

آذانه منه قد جمعن أربعة ❖ تجيب أربعة في كف معتمل

ومن قول ابن عبد ربّه:

يا رب صوت يصوغه عصبٌ ❖ نيطت بساق من فوقها قدم

جوفاء مضمومة أصابعها ❖ في ساكنات تحريكها نغم

أربعة جُزئت لأربعة ❖ أجزاءها بالنفوس تلتحم

أصغرها في القلوب أكبرها ❖ يُبعث منه الشفاء والسقم

(٩) طارق حسون فريد: تاريخ الفنون الموسيقية، الجزء الأول، جامعة بغداد، ١٩٩٠، ص ٣٣.
(١٠) عن المؤرخ هشام بن الكلبي: المُفضل بن سلمة: كتاب الملاحى وأسمائها، القاهرة، ١٩٨٥، ١٢-١٤؛ بتصرف عند ابن خردادبة: موجز في اللهو والملاحى، القاهرة، ١٩٨٥، ٣٥-٣٦؛ الطبري: تاريخ...، ص ١٤٦؛ المسعودي: مروج الذهب...، ص ١٧، ٢٢٢-٢٢٣؛ ابن عبد ربّه: العقد الفريد...، ص ٧٥.
(١١) سفر التكوين: أصحاب أربعة عدد ٢١؛ فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، ص ١٥؛ فكري بطرس: الموسيقى والفناء منذ بدء الخليقة للأُن، الإسكندرية، ١٩٥٨، ص ٨.
(١٢) المبرد: الكامل...، نشره دبلو، رايت، لايبزك، ١٨٧٤-١٨٩٢؛ أحمد تيمور: كتاب الموسيقى والفناء عند العرب، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٤٤ (عن أحد الكتب القديمة على لسان صفى الدين عبد المؤمن).

(١٣) ثروت عكاشة، الفن المصري، ج ٢، دار المعارف، القاهرة، ص ١١٠١.

(١٤) الحايك: مجموع...، الدار البيضاء، ١٩٧٧، المقدمة ص ١٧.

(١٥) عبد الجبار محمود السامرائي: «الفناء والموسيقى عند العرب قبل الإسلام»، مجلة التراث الشعبي، العدد الخامس، السنة الخامسة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤، ص ٢٣.

(١٦) حسين مجيب المصري: صلات بين العرب والفرس والتراث دراسة تاريخية أدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٦٤.

● المراحل الأساسية لعلم الآثار الموسيقي:

هكذا، وعلى غرار تاريخ الموسيقى والآلات الموسيقية، عرف تاريخ العود منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تحولات جذرية وذلك بفضل التقدم الملحوظ الذي شهده علم الآثار عامة والموسيقي على وجه الخصوص، هذا إلى جانب ما حققه علم الموسيقى من توسع وانفتاح على العديد من ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية والعلوم الصحية (كالرياضيات والفيزياء والكيمياء وغيرها)، واستغلاله للوسائل التقنية والإعلامية الحديثة. إن نتائج التنقيبات والدراسات الأثرية زودت المختصين، بكثير من الوثائق المادية كالرسوم والصور والنقوش وغيرها، يعود بعضها إلى حوالي الألف الثالث قبل الميلاد. بدأت على إثرها البحوث الجادة تتبلور شيئاً فشيئاً، والتي يمكن حوصلتها في ثلاث مراحل متلاحقة^(٢٠):

- انطلقت الأولى مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مكثفة بعدد قليل من الآثار التي أظهرتها الحفريات دون اعتبار الكتابات القديمة ذات الصلة بالموضوع - واقتصرت تبعاً لذلك، على الناحية الوصفية دون أن تعتني بالصورة المكتملة لتطور الآلة (وإن كانت قد عالجت فيما بعد، الآلات السومرية بالإضافة إلى الآشورية والبابلية والفرعونية وغيرها مما كشفت عنه البحوث الأثرية بالمنطقة).

- المرحلة الثانية، كانت بداياتها مع ثلاثينات القرن الماضي، اعتمدت أبحاثها على جملة الآثار المتعلقة بالموضوع والمائدة إلى عصور وفترات زمنية مختلفة (من ذلك آثار مقبرة أور الملكية بالعراق، ومدافن طيبة بمصر وما تضمنته من بقايا بعض الآلات الموسيقية، وتشخيصات تحمل أشكالاً لآلات موسيقية مختلفة؛ مع ما وفرته تنقيبات البعثات الأخرى)، أخذت بعين الاعتبار نتائج الدراسات اللغوية كالمسمارية وغيرها. لقد تمت مقارنة الآلات المتحصل عليها، خاصة في ما يتعلق بالتسميات؛ وترتيبها ليس حسب تسلسل عصورها التاريخية، بل حسب أصنافها. لقد استطاعت هذه المرحلة أن تؤسس لعلم آثار موسيقي فعلي، وأن تفتح المجال واسعا أمام البحوث اللاحقة.

- المرحلة الثالثة، منذ مستهل الستينات من القرن الماضي، معالجة كل ما هو متوفر من آثار لها علاقة بالآلات الموسيقية، وبمسيرتها وتدرج تطورها عبر

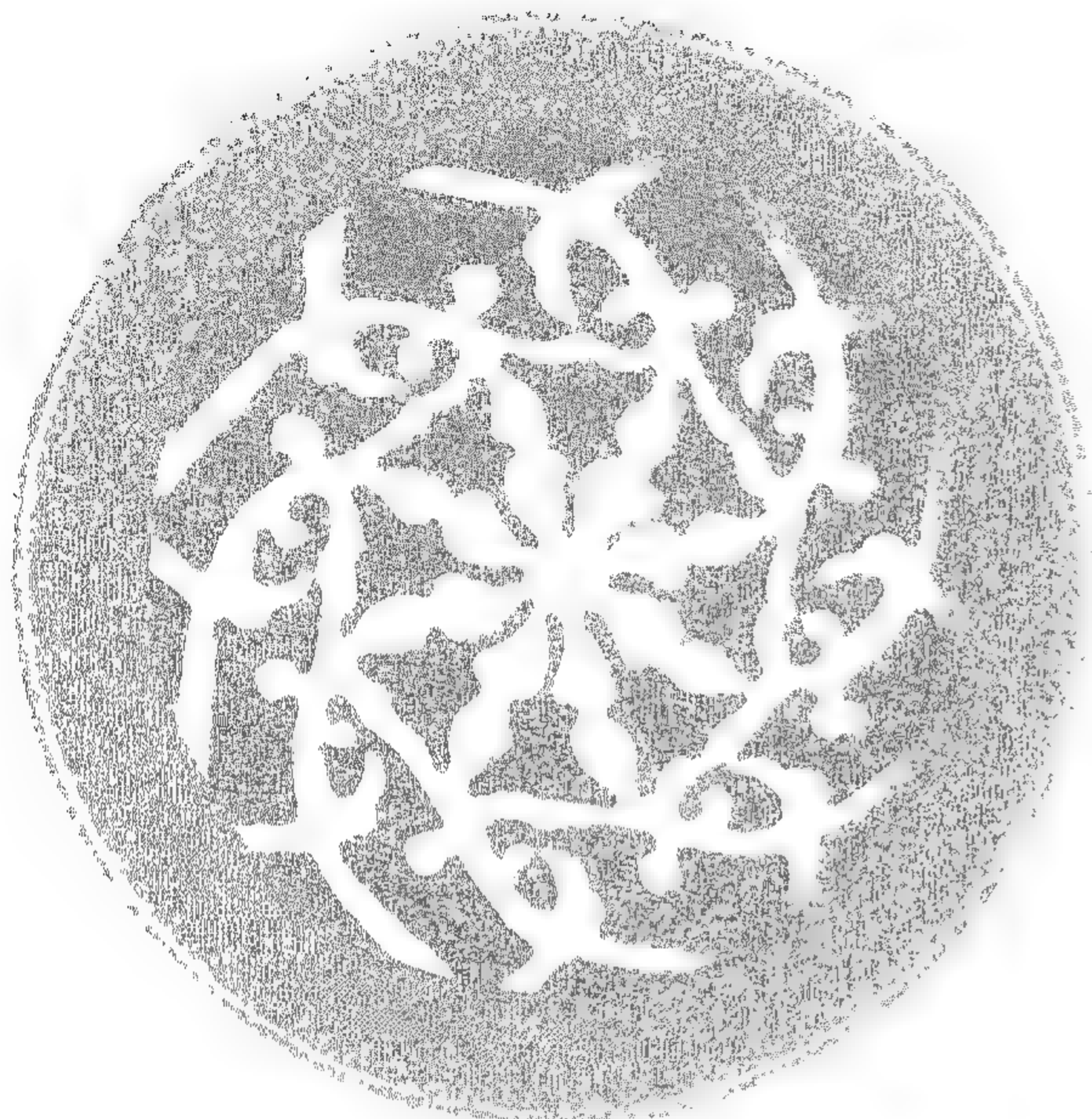
- ويرى بعضهم أن العود جاء من اليونان (ويسمى باريتوس^(٢١))، اخترعه «فيثاغورس بعد أن اكتشف توافق الأصوات الموسيقية»؛ كما تختلف روايات أخرى حول اختراعه بين: أفلاطون زاعمين «أنه قد برع في العزف عليه لدرجة أنه كان يستطيع أن يحرك قلوب ومشاعر سامعيه وفق هواه...»^(٢٢)؛ وكذلك بطليموس، وإقليدس وبتوليمي....

- وأسهم بعض اللغويين في تضخيم مثل هذه الافتراضات فزعموا: «إن أبا نصر الفارابي (٨٧٠-٩٥٠) صنع العود لما مات أبوه فكان مخترعه الأول، ولم يثقب له وجهها، فإذا به عند العزف أخرس خال من كل رنين. ثم حدث أن قرص الفأروجه العود فأحدث فيه فتحة أكسبت صوته ضخامة ورنينا. فسر أبو نصر، واعتز بصنع الفأر الذي دله على هذا الاكتشاف الجديد، فمنحه شرف الأبوة، وقال الفأر أبي - ولقب منذ ذلك الوقت بالفارابي»^(٢٣). وفات على أصحاب هذه الأسطورة أن لقب «الفارابي» ينسب إلى قرية «فارابي» فيما وراء سيحون. وأن آلة العود وثقوب فتحاتها قد اخترعت قبل ظهور الفارابي وجرذانه بآلاف السنين.

- وذهب البعض إلى أن «الذي يقبله العقل ويشهد به: أن الفلاسفة لما كدوا أنفسهم في طلب الحكمة وأنهكوا أجسامهم وأتعبوا فكرهم أرادوا ما يستريحون إليه فيذهبوا عن فكرهم التعب وعن أجسامهم النصب، فعملوا هذه الآلة (أي العود) ولم يخرجوا فيها عن حد الحكمة، وألفوها على الطبائع الأربع وأحوالها أحوال الناس مما ألفوه من الحزن إلى الفرح، ومن الفرح إلى الحزن، ومن الجبن إلى الشجاعة، ومن الشجاعة إلى الجبن ومثل هذه الأمور»^(٢٤).

ب / آلة العود في ضوء علم الآثار الموسيقي:

مهما يكن عدد الافتراضات النظرية وطبيعة منطلقاتها الفكرية، فهي محض خيال، تقتصر إلى الموضوعية ولا تصمد أمام الدراسات الحديثة المرتكزة على أساس متين من العلوم والبحوث التحليلية والمقارنة المؤيدة بالوثائق والأسانيد التاريخية، وخاصة ما كشفت عنه التنقيبات الأثرية ودراسات علم الآثار الموسيقي وما أفرزته من أدلة وحجج مادية ملموسة، غيرت من نظرتنا لا لتاريخ العود وغيره من الآلات الموسيقية فحسب، بل وللموسيقى بمختلف مكوناتها ووظائفها.



العصور التاريخية المتلاحقة؛ ووصفها بصورة مفصلة، ومناقشة مختلف الآراء المثارة حولها، مع محاولة إعادة تركيب بعض الآلات الأصلية كالتي عثر عليها في كل من العراق ومصر... تمتاز بحوث هذه المرحلة بتوخي المنهج العلمي الدقيق، والاهتمام بالنواحي اللغوية والتاريخية والأورغانولوجية للآلات الموسيقية، وذلك بالاعتماد على أحدث التراجم والدراسات اللغوية المقارنة، خاصة القديمة منها، كالمسمارية والهيروغليفية؛ وعلى ما تحقق في تقنيات البحوث العلمية، من ذلك مجالات علمي الآثار والآلات، وعلم الموسيقى بمختلف توجهاته وتفرعاته.

● الوثائق الأثرية الخاصة بآلة العود في المدينيات القديمة :

لقد توصلت التنقيبات الأثرية المختلفة إلى جمع عدد كبير من الوثائق الأثرية المتعلقة بالآلات الموسيقية، من بينها آلة العود والتي سوف نقصر على عرض أهم ما ورد في شأنها بالنسبة للمدينيات القديمة المذكورة^(٢١).

١. وادي الرافدين، الأناضول والحوض الشرقي للمتوسط

لقد تم كشف النقاب عن الكثير من آثار بلاد الرافدين والمناطق والمدن القديمة الواقعة في ما يعرف اليوم بتركيا وسوريا وفلسطين، والتي كانت، في تداخل عميق مع بلاد الرافدين خاصة على أيام حكم الخوريين والحيشيين. من بين تلك الآثار، تلك المتعلقة بآلة العود والتي اهتم بمعالجتها ودراستها عدد من المختصين. ونظراً لكثرة الشواهد وتنوعها، اختصرنا على عدد محدود من العينات تعود إلى المراحل الرئيسية لحضارة الرافدين، من بينها:

١٧) فيلوتو «الآلات الموسيقية...» وصف مصر (باريس ١٨١٢)، ترجمة زهير الشايب، ج ٩، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٦-١٧. يذهب هذا المستشرق إلى الشك في كون العود «آلة شرقية على الإطلاق»، بحجة أنها باللغة التباين مقارنة بالآلات الأخرى التي يستخدمها المصريون في عصره، بمعنى أنها متقدمة، وبالتالي «لا بد أن يكون لها أصل مخالف» (٩)

١٨) محمود الحفني: «تطور الآلات الموسيقية»، مجلة الفنون، ص ١٥٠.

١٩) ابن الطحان: حاوي الفنون... (المقالة الثانية / الباب الثاني).

٢٠) من بين المراجع، نذكر:

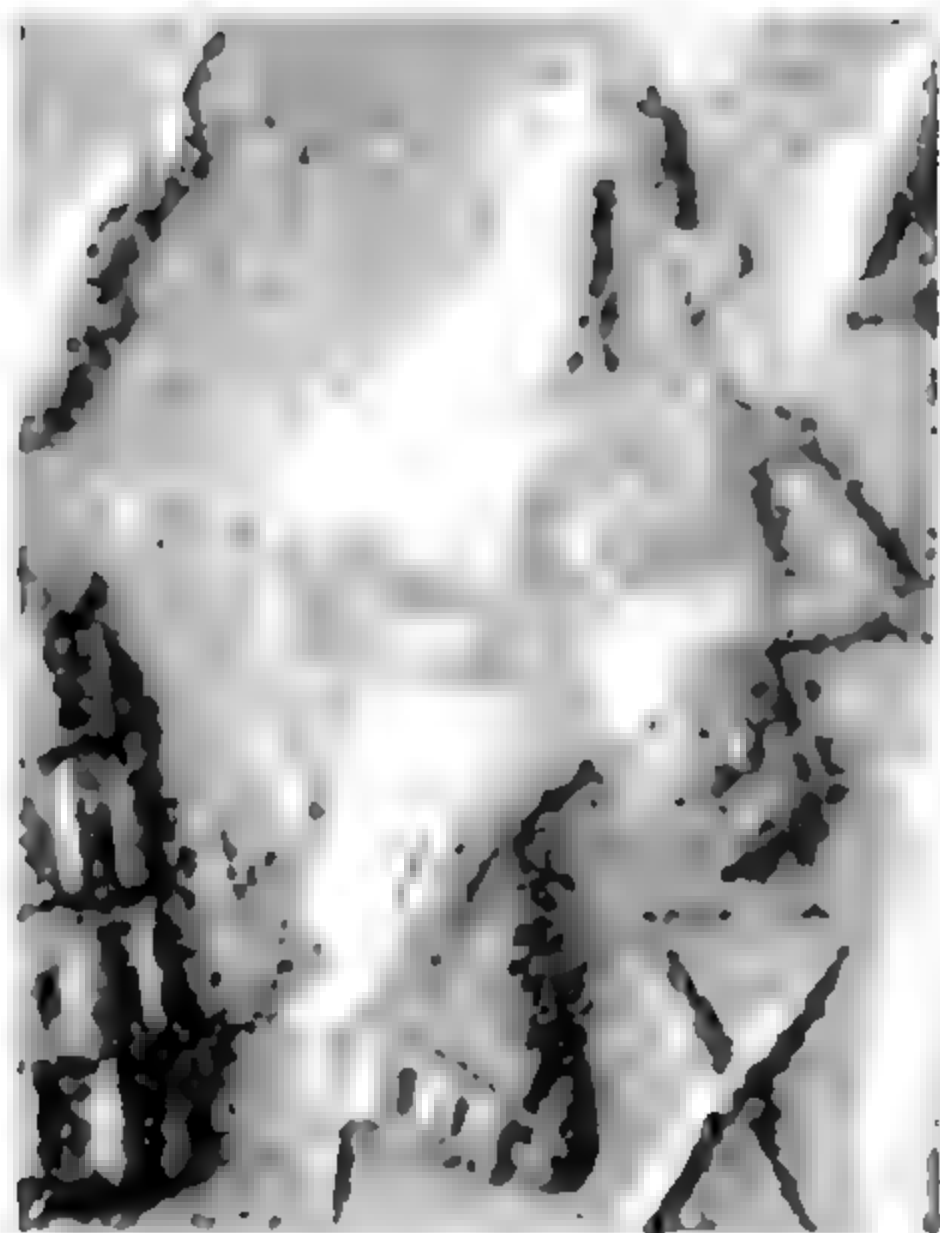
F.W. Galpin: The Music of the Sumerians and their immediate successor the Babylonians and Assyrians, London, 1937; L. Woolley: Ur Excavations II: The Royal Cemetery (1926-1930); C. Sachs: The History of Musical Instruments, New York, 1940; G. Reese: Music in the Middle Ages, New York, 1910; F. Behn: Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter, Stuttgart, 1964; C. Polin: Music of the Ancient Near East, New York, 1954; H. G. Farmer: "The Music of Ancient Mesopotamia", in The New Oxford History of Music, vol. I, London, 1957; M. Wegner: Die Musikinstrumente des Alten Orients. Münster, 1950; H. Hikmann: Ägypten. Musikgeschichte in Bildern II, Lieferung 1; André Parrot, Teilo,

Vingt compagnes de Fouilles (1877-1939), Paris, 1948, p 285-286, Fig 59a; W. Stauder: Die Harfen und Leiern der Summar, Frankfurt, 1957.; id.: Die Harfen und Leiern Vorderasiens im babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt, 1961; "Zur Frühgeschichte der Laute", in Festschrift Helmuth Osthoff, Tutzing, 1961, p. 14-25; H. Hartmann: Die Musik der Sumerischen Kultur, Frankfurt, 1960; Les Dossiers d'Archéologie: La Musique dans l'Antiquité, n 142-Novembre, Dijon-Paris 1989 وكذلك دراسات مسيحي أنور الرشيد:

تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، ١٩٧٠، ص ٣٧٠؛ الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥؛ ٤١٥ ص؛ تاريخ الموسيقى العربية، مؤسسة باخاريا - أنانيا، ٢٠٠٠، ٣٦٦ ص

Musikgeschichte in Bildern II: Musik des Altertums 2: Mesopotamien, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, 184p.

(٢١) راجع مامش رقم ٢٠.



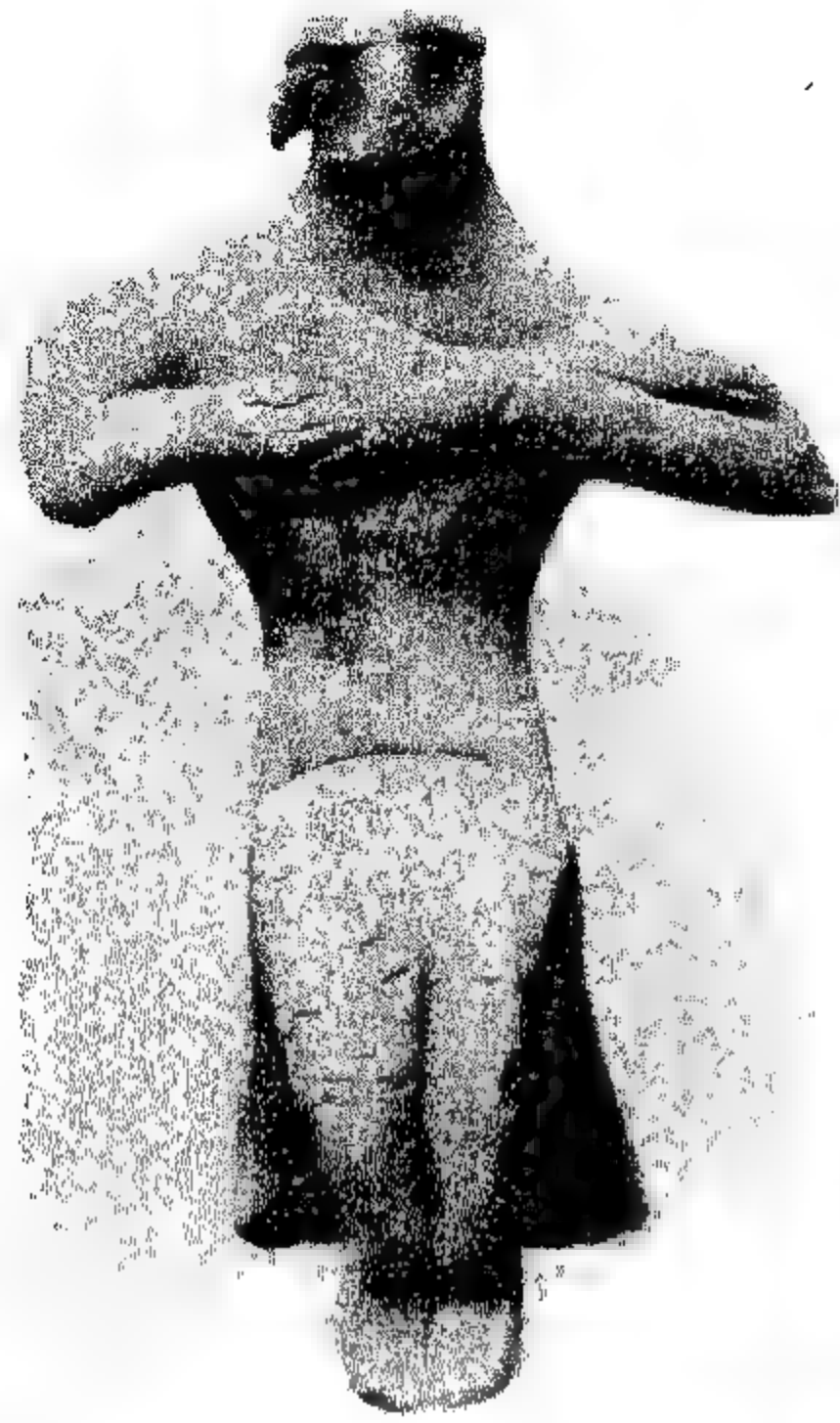
(أوب ١)



(أوب ٢)

رسم العازف يحول دون إعطاء رأي في شكل الصندوق الصوتي وطريقة العزف، غير أنه واضح صغر الصندوق وطول العنق (٢٢).

- العصر الآكدي (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق.م)، الصورة : أب ١ - أب ٢
ختمان اسطوانيان يحتوي كل منهما على شخص يمزف على عود قديم، صغر نقش



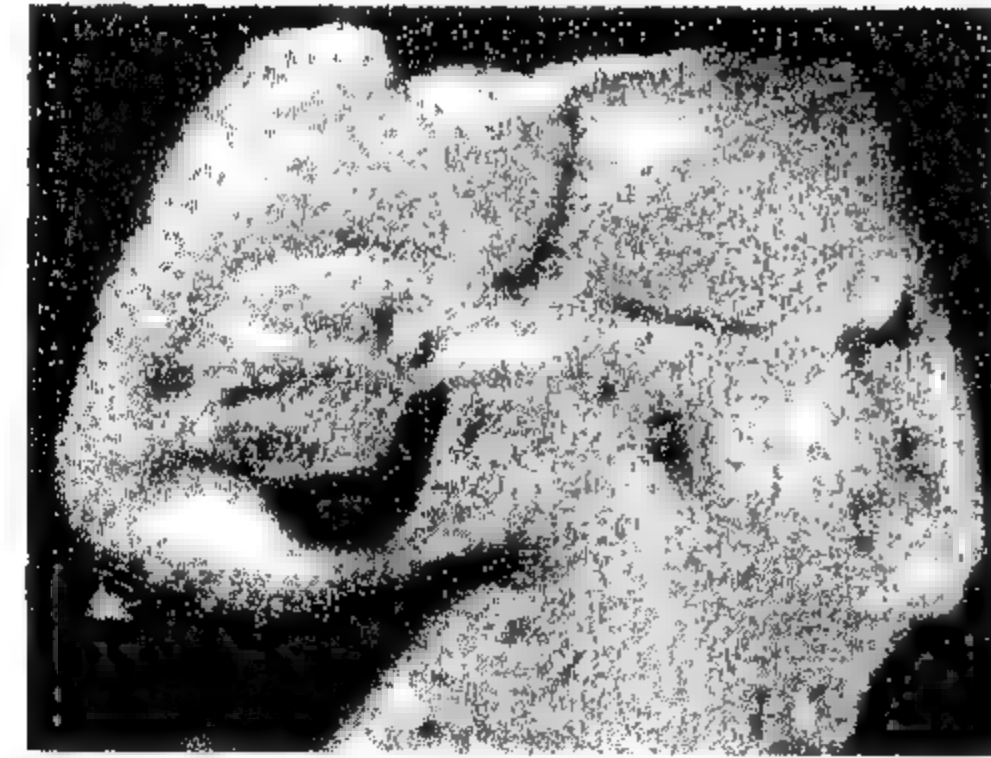
(٤)



(٣)



(٦)



(٥)

- العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق.م)؛ (الصور من ٢ إلى ١٠) مجموعة من الآثار جاءت في عدة مدن عراقية قديمة في الجنوب والوسط (خفاجي، أشجالي، نقر، كيش، لارسا، تلو، أور، نوزي، بابل وماري)، وهي حوالي ٨ مشاهد، منها:

■ ثلاثة ألواح طينية عثر عليها في مدينة نقر (عصر أيسن - لارسا: ١٩٦٠ - ١٣٦٧ ق.م / عصر حمورابي: ١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق.م)، تحتوي على مشاهد متقاربة المواضيع^(٢٣)، وهي تشبه اللوح الذي عثر عليه في خفاجي.

الأول: عازف جالس يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل، وقف أمامه كلب وخلفه خنزير.

الثاني: شخص جالس أمامه كلب وخنزير، وهو يعزف على عود صندوقه الصوتي صغير وعنقه طويل، والآلة في وضع أفقي ولا يمكن البت في طريقة العزف ولا في عدد الأوتار.

الثالث: رجل جالس خلفه خنزير وأمامه كلب، يمسك بيده اليمنى ما يشبه عود صندوقه الصوتي صغير ومدور وعنق طويل.

■ لوحان طينيان صغيران عثر عليهما في مدينة خفاجي (العصر البابلي القديم: أيسن - لارسا: ١٩٦٠ - ١٧٦٣ ق.م - الملك شامشو - ايلونا: ١٦٨٥ - ١٦٤٨ ق.م)، عليها المشاهد التالية^(٢٤):

الأول: رجل جالس ويتجه برأسه إلى جهة اليمين ويعزف على العود القديم، ويقف أمامه كلب وخنزير: الصندوق الصوتي للعود صغير ومدور وعنقه طويل ويعزف عليه في وضع أفقي باستعمال أصابع اليد اليمنى، في حين تضغط أصابع اليد اليسرى على الأوتار.

الثاني: عازف على عود صندوقه الصوتي صغير وكروي تقريبا وله عنق طويل، يحمل العازف آلتة أمام صدره بصورة أفقية، ويستعمل أصابع اليد اليمنى في العزف بينما تضغط أصابع اليد اليسرى على الأوتار.

لوح طيني صغير عثر عليه في حي مدينة أيسن - لارسا بـ أور (عصر أيسن - لارسا: ١٩٦٠ - ١٧٦٣ ق.م) عليه مشهد بارز لشخص واقف يعزف على العود وهو يمسكه في وضع أفقي، أما الأوتار وطريقة العزف عليها فهي غير واضحة^(٢٥).



(٨)



(٧)

وضعية اليدين المشار إليها^(٢٦).

■ لوحان صغيران من الطين من قصر ماري أيام ملكها زمرليم (المعاصر لحمورابي: ١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م) يحمل كل منهما مشهدا لعازف عود، وهو يمسك بالآلة بوضعية يميل فيها العنق إلى الأعلى.

■ لوح طيني من مدينة ماري (العصر البابلي القديم) يحتوي على مشهد يشارك فيه عازفان على العود وقد وقفا على منصة صغيرة. تستعمل اليد اليمنى للعزف واليد اليسرى للضغط على الأوتار، والآلة في وضع أفقي وقد تدلى من نهاية عنق العود إلى الأسفل ما يدل على الأوتار^(٢٧).

- العصر الكشي (١٥ - ٢١ ق. م) : (الصور: من ١١ إلى ١٤)

■ ختم اسطوانتي يعود إلى ملك الكاشيين كوريكالزو الأول أو الثاني (حوالي ١٣٨٠ ق. م أو ١٣٤٣ - ١٣٢١ ق. م) نقش عليه مشهد لعازفين أحدهما يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل، والثاني على كناية صغيرة. (وبه كتابة مسمارية تذكر

■ لوح طيني مكسور عثر عليه في مدينة أشجالي (عصر ايسن- لارسا (١٩ ق. م) عليه عازف - فاقد الرأس والقدمين - على عود صندوقه الصوتي مدور وعنقه طويل. اليد اليمنى فوق الصندوق الصوتي أما اليسرى فهي غير واضحة^(٢٦).

■ لوحان طينيان من مدينة لارسا (عصر ايسن- لارسا (١٩ ق. م) موجودان في بمتحف اللوفر - باريس، يحملان المشهدين التاليين^(٢٧) :

- رجل متجه إلى اليمين وهو يعزف على عود يمسكه بصورة أفقية (الآلة ووضع الأيدي تشبه الأمثلة المذكورة)

- عازفة على الدف وعازف على العود أثناء الرقص، الآلة في وضع أفقي، طريقة العزف وعدد الأوتار غير واضحة.

■ أربعة ألواح طينية صغيرة عثر عليها في مدينة كيش (عصر حمورابي: ١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م) بها مشاهد متشابهة^(٢٨)، وهي:

- الأول: عازف على العود في حالة وقوف، الصندوق الصوتي مدور والعنق لم يبق منه سوى جزء صغير مع غياب رأس العازف ويده اليسرى بسبب العطب الذي أصاب اللوح.

- الثاني: عازف عود في حالة وقوف على منصة صغيرة، يمسك بالآلة في وضع أفقي ويعزف بواسطة أصابع اليد اليمنى (الرأس والكف الأيسر مفقودان).

- الثالث: عازف واقف على منصة.

- الرابع: لم يبق من العازف سوى القسم الأعلى من جسمه.

■ عدة ألواح طينية صغيرة عثر عليها بإحدى مناطق مدينة بابل (العصر البابلي القديم أيام الملك حمورابي (١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م) : على كل منها مشهد عازف على العود، وقد وقف على منصة صغيرة^(٢٩).

■ كسرة من لوح طيني عثر عليها في مدينة تلو - القسم الجنوبي من العراق (العصر البابلي القديم: ١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) : عليه مشهد بارز للنصف الأعلى لشخص يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل، الآلة في وضع أفقي وهو ينظر إلى اليمين - أصاب التشويه اليد اليمنى وقسما من الصندوق الصوتي للآلة، أما اليد اليسرى فهي فوق الأوتار قرب نهاية العنق^(٣٠).

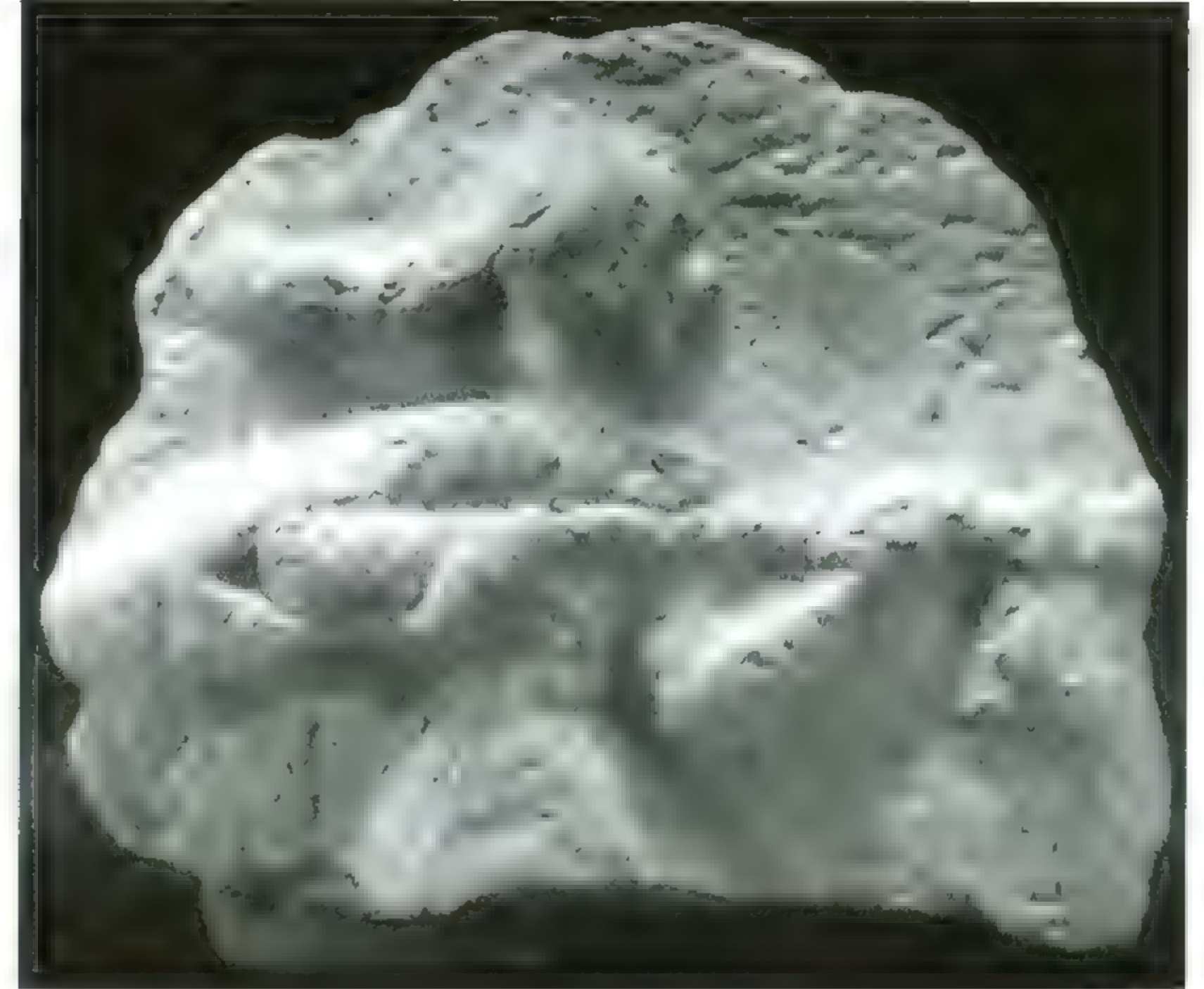
■ لوحان طينيان صغيران من مدينة نوزي (العصر البابلي القديم) : يحتوي كل منهما على مشهد بارز لعازف على العود القديم، ماسك بالآلة بوضع أفقي وبنفس



(١١)



(١٠)



(٩)

يتم عند منتصف الصندوق الصوتي وليس عند نقطة اتصال الصندوق الصوتي بالعنق^(٣٤).

■ أثر منحوت من النوع المعروف باسم حجر الحدود / كودورو (عهد الملك الكشي مليشيخو (١١٩١-١١٧٧ ق.م) نحت عليه بالنحت البارز مشهد لمجموعة من العازفين على العود القديم ذي العنق الطويل وعازف على الدف. وضع كل عازف آله على الجهة اليمنى من الصدر وأسند به ذراعه الأيمن الذي غطى الجزء الأخير من الصندوق الصوتي. وضع الآلة مائل إلى الأعلى ويتدلى منه نهاية عنقها ما يدل على الأوتار. للعزف تستعمل اليد اليمنى في نقطة بالقرب من مقدمة الصندوق الصوتي، في حين تستعمل أصابع اليد اليسرى للعنق على الأوتار.

■ لوح طيني صغير من مدينة سوسا أو تل أسمر (العصر الكشي)؛ مثل عليه عازف على عود يختلف عن الأمثلة السابقة، أولاً في كون الصندوق الصوتي شكله المستطيل وحجمه الكبير وزواياه أو أركانه المقوسة؛ ثانياً في كون العازف يستعمل المضرب. مسك الآلة مائل إلى الأعلى وشبيه بما هو موجود في الختم الاسطواناني واللوح الطيني

اسم الملك) الصندوق الصوتي صغير الحجم، وضع على الجهة اليمنى من صدر العازف ورفع عنق العود بصورة مائلة قليلاً إلى الأعلى (وهذا الميل لم يُشاهد في العصر البابلي القديم). إن صغر النقش لا يوضح إذا كان العزف بالمضرب أم بالأصابع، لكن يمكن أن نلاحظ بأن أصابع العازف تجس الأوتار عند نقطة اتصال الصندوق الصوتي بالعنق^(٣٣).

■ لوح طيني من مدينة الوركاء (١٤ ق.م) يحمل مشهداً لعازفين أحدهما على العود القديم ذي الرقبة الطويلة، والثاني على كنفارة صغيرة - الصندوق الصوتي صغير الحجم ومدور الشكل، وُضع بالقرب من الناحية اليمنى لصدر العازف. ويمسك العازف الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى بحيث يتساوى مستوى سطح رأسه مع مستوى نهاية عنق الآلة حيث يتدلى إلى الأسفل ما يدل على الأوتار. يدل على طريقة العزف وضع أصابع اليد اليمنى فوق الصندوق الصوتي، وأصابع اليد اليسرى في الضغط على الأوتار فوق العنق. كما نلاحظ، أن درجة ميل الآلة إلى الأعلى هي أكثر هنا مما هي عليه في الختم الاسطواناني السابق، كما أن جس الأوتار



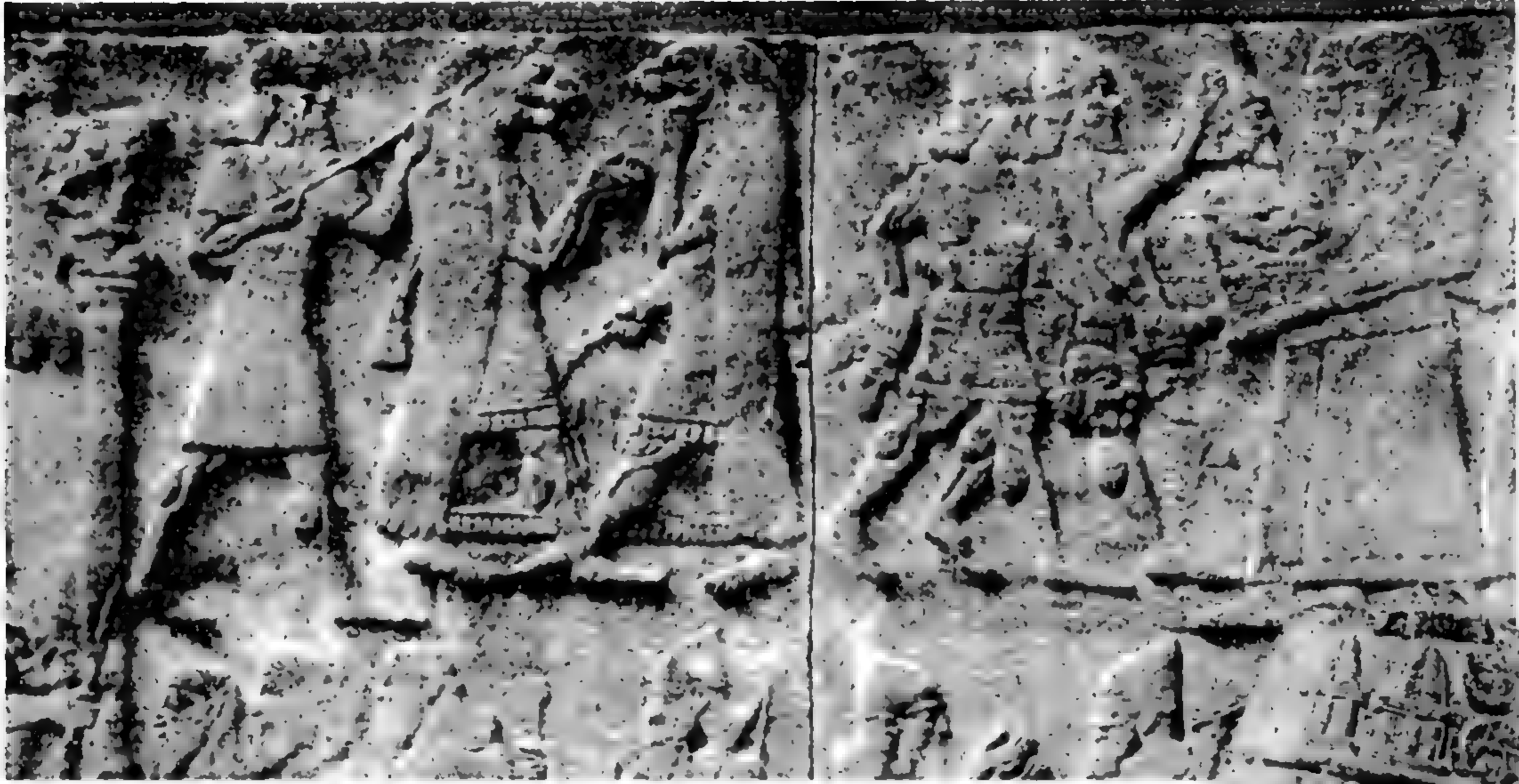
(١٣)

- حجرية من اليشارهويوك (نهاية الألف الثاني - ١٤ ق.م.): عازف على آلة العود القديم يختلف في شكله عن الأمثلة المتقدمة.
- منحوتتان حجريتان من مدينة كركميش / جرابلس (بداية الألف الأول ق.م) تحتوي مشهدا لعازف واقف يعزف على العود القديم ذي الرقبة الطويلة، وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى.
- منحوتة حجرية من سنجرلي / شمال (بداية الألف الأول ق.م) تحتوي مشهدا لعازف جالس يعزف على العود القديم ذي الرقبة الطويلة.
- دمية طينية من فلسطين (العصر البرونزي المتأخر: ١٦ - ١٣ ق.م.): عازف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق الصوتي صغير وقريب إلى شكل الكمثري. والرقبة طويلة خالية من الملاوي.



(١٢)

- السالفين الذكر. وبالرغم من أن النهاية العليا لعنق العود مكسورة وكذلك القسم الأسفل من سيقان العازف، فإن جودة هذا اللوح الطيني تبرز الآلة والأوتار - وعددها اثنان - وكذلك المضرب الذي يمسكه العازف بين أصابع يده اليمنى^(٢٥).
- لوح طيني صغير من تل أسمر (١٥-١٢ ق.م)، لم يبق منه سوى القسم الأعلى لصورة عازف (شبيه بالسابق) يمسك عوده بصورة مائلة إلى الأعلى^(٢٦).
- دمية طينية صغيرة من تل أسمر (١٥-١٢ ق.م) تمثل عازفا على عود صندوق صوته صغير ومدور، ويستعمل مضربا مسكه في أصابع يده اليمنى، في حين وضعت أصابع اليد اليسرى عند نهاية عنق الآلة. طريق المسك مائلة إلى الأعلى^(٢٧).
- كما عُثر على مجموعة من المنحوتات الحجرية والدمى الطينية تعود إلى منطقة الأناضول والحوض الشرق للمتوسط، نذكر منها:



(١٥)

(١٤)

- العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق.م) / والبابلني الحديث (٩٩٥ - ٥٣٩ ق.م)؛ (الصور: من ١٥ - ١٦، هذه الأخيرة في بداية الفصل الأول) .
- منحوتة جدارية تعود إلى زمن الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٢ - ٨٥٩ ق.م) مشهد كبير يمثل أسرى يتجهون إلى الملك المنتصر وهو يقف أمام مقصورته. وفوقهم عازف على العود يسير وأمامه راقصون تتكروا بزي الحيوان. آلة العود صندوقها الصوتي صغير ومدور الشكل ويخرج منه عنق طويل تدلى من مقدمته ما يدل على أوتار، طريقة مسك الآلة مائلة إلى الأعلى كما هو سائد منذ العصر الكوشي .
- العصرين السلوقي والفروني / الهلنستي (٣٢٢ - ١٣٥، ٢٤٧ ق.م - ٢٢٦ ب.م) ؛ (الصور: من ١٧ إلى ٢٢) .

- (٢٢) المتحف البريطاني - لندن
(٢٣) المتحف العراقي - بغداد.
(٢٤) المتحف العراقي - بغداد.
(٢٥) المتحف العراقي - بغداد.
(٢٦) المتحف اللوفر - باريس
(٢٧) المتحف العراقي - بغداد.
(٢٨) الأول والثاني بالمتحف العراقي - بغداد؛
والثالث والرابع بمتحف اللوفر - باريس.
(٢٩) المتحف العراقي - بغداد.
(٣٠) متحف اللوفر - باريس.
(٣١) المتحف العراقي - بغداد.
(٣٢) المتحف العراقي - بغداد.
(٣٣) متحف اللوفر - باريس
(٣٤) المتحف العراقي - بغداد.
(٣٥) متحف اللوفر - باريس
(٣٦) متحف اللوفر - باريس
(٣٧) متحف اللوفر - باريس

آلة العود : بين حقة العلم وأمران الفن



(١٧)



مشاهد آلة العود نراها بكثرة على الدمى الطينية التي يرتقي زمنها إلى العصر الهلنستي (في سلوقية - بابل - الوركاء - كيش)، تشابه كبير في الشكل وطريقة المسك، نذكر:

■ دمية عثر عليها في سلوقيا: امرأة عارية جالسة، تعزف على آلة العود ذي العنق الطويل، الصندوق الصوتي صغير ومدور، وهو موضوع فوق منطقة إبط الذراع الأيمن، أما العنق فقد مسكته اليد اليسرى بحيث صار اتجاهه مائلا إلى الأسفل^(٣٨).

■ دمية من الوركاء، تمثل امرأتين واحدة تعزف على المزمار المزدوج والأخرى على العود ذي العنق الطويل المتجه إلى الأسفل، وفي النهاية السفلى لعنق الآلة نشاهد بروزين صغيرين يبدو أنهما يمثلان ما يسمى بالمفاتيح، الملاوي. الصندوق الصوتي دائري الشكل وصغير الحجم وفي وسطه بروز بيضوي الشكل^(٣٩).

■ دمية طينية من بابل: امرأة لم يبق منها إلا الجذع، وهي تحمل عود وضعت صندوقه الصوتي على كتفها الأيمن والعنق الطويل في وضع مائل إلى الأسفل، وقد مسكت نهايته بيدها اليسرى. كما يلاحظ أن العنق يخترق الصندوق الصوتي حتى النهاية ويقسمه في الوسط إلى قسمين متساويين^(٤٠).

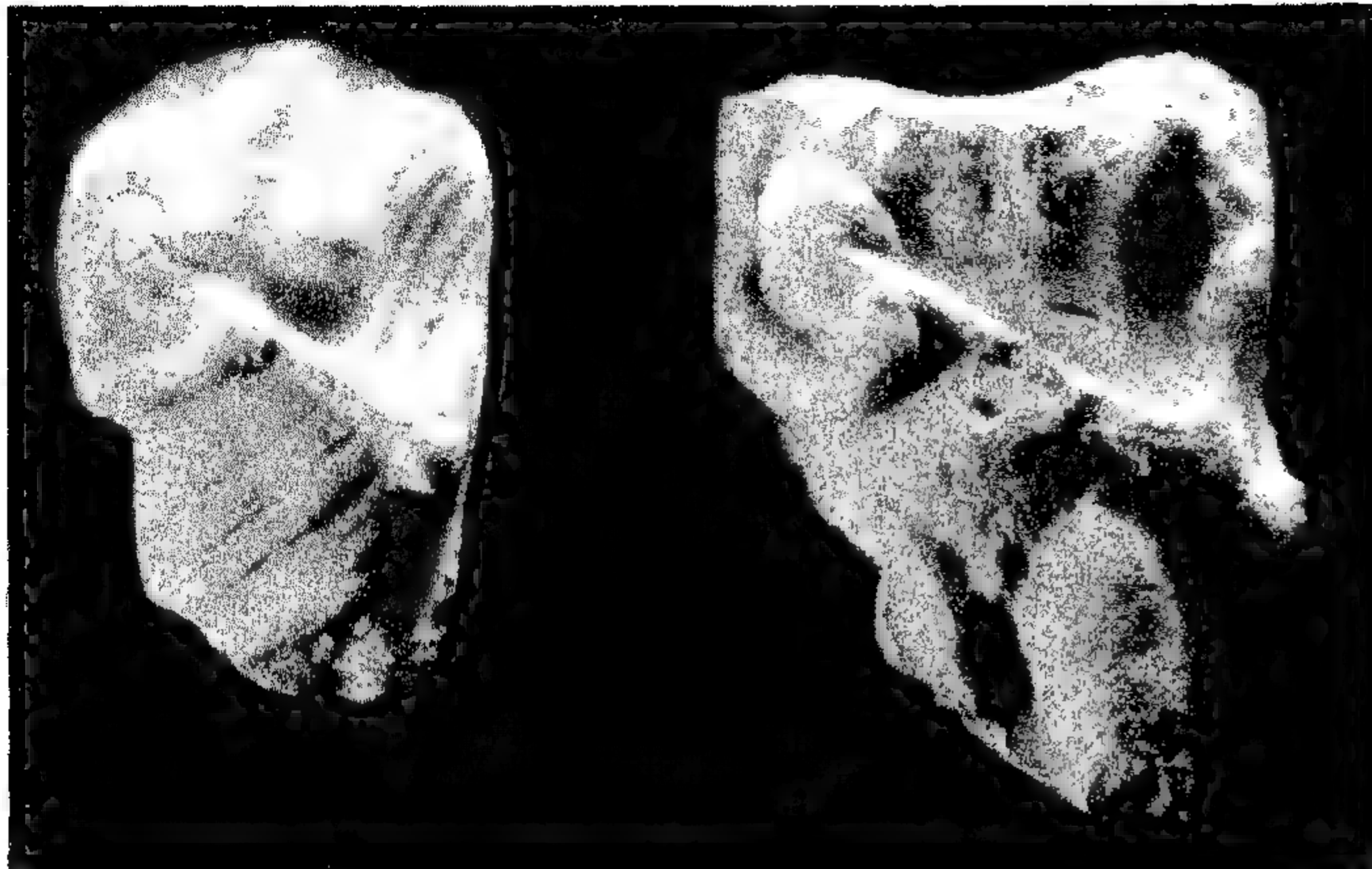
■ لوحان طينيان مكسوران من تلو: يمثل كل واحد عازفا يحمل آلة العود الذي وضع صندوقه الصوتي على الجهة الأمامية للكتف الأيمن، أما العنق فإن اتجاهه نحو الأسفل كبقية الأمثلة السابقة.

■ دمية من الوركاء رأسها مفقود: شخص يعزف على آلة موسيقية موضوعة على صدر العازف بصورة مائلة إلى الأسفل. عنق طويل بشكل شبه منحرف تقريبا، نهايته العريضة الموضوعة على الوجه الأمامي للكتف الأيمن مكسورة، مما يزيد في صعوبة تحديدها.

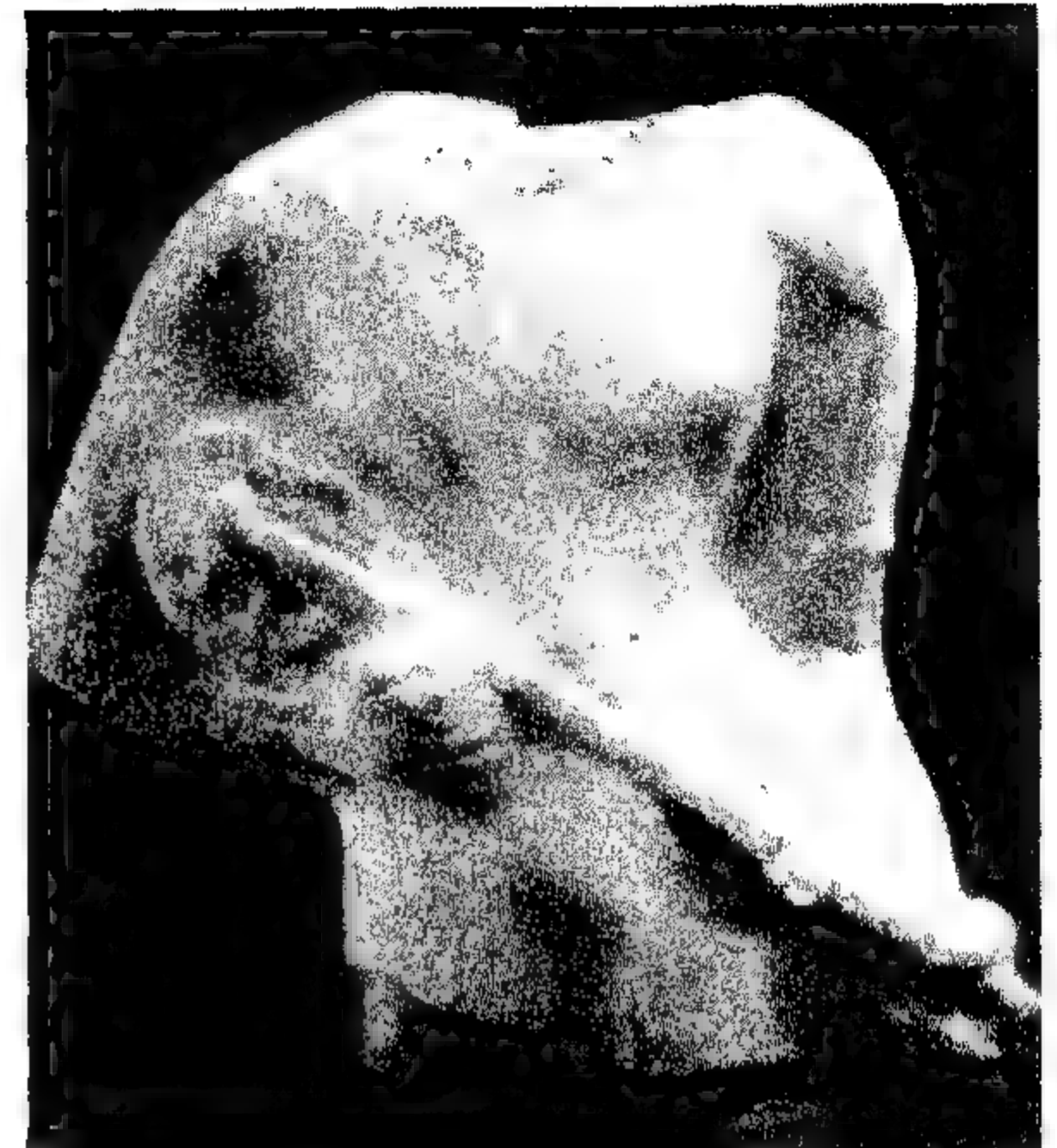
(٣٨) المتحف العراقي - بغداد.

(٣٩) المتحف العراقي - بغداد.

(٤٠) المتحف العراقي - بغداد.



(٢٠)



(١٩)



(٢٣)



(٢٢)



(٢١)



(٢٥)

شريطان نحو الأسفل وهما عبارة عن نهاية الوتر بعد لفه وشده على الرقبة. وبالقرب من الصندوق الصوتي يتدلى شريط مقوس متصل بالعود من الطرفين، يبدو أنه يستعمل لتعليق الآلة في حالة عدم الاستعمال. مسك العازف عوده بصورة مائلة إلى الأعلى (صورة ٢٤).

■ رسم جداري (مدافن طيبة ١٤٢٥-١٤٠٥ ق.م.)، يحتوي على مشهد لثلاث عازفات: العازفة الوسطية تعزف على العود وقد مسكته بصورة مائلة إلى الأعلى وهي تستعمل المضرب الصغير. الصندوق الصوتي صغير وعريض بالنسبة للأمثلة السابقة وهو أيضا محدب الزوايا. الرقبة الطويلة رفيعة وتحتوي على دساتين وشريطين ذو شرشيب متدليان إلى الأسفل وهما يمثلان بقايا الأوتار بعد شدهما على القسم الأخير من الرقبة. لقد ثبت الرقبة في الصندوق الصوتي عبر ثقوب في الغشاء الجلدي للوجه على غرار



(٢٤)

٢ - وادي النيل :

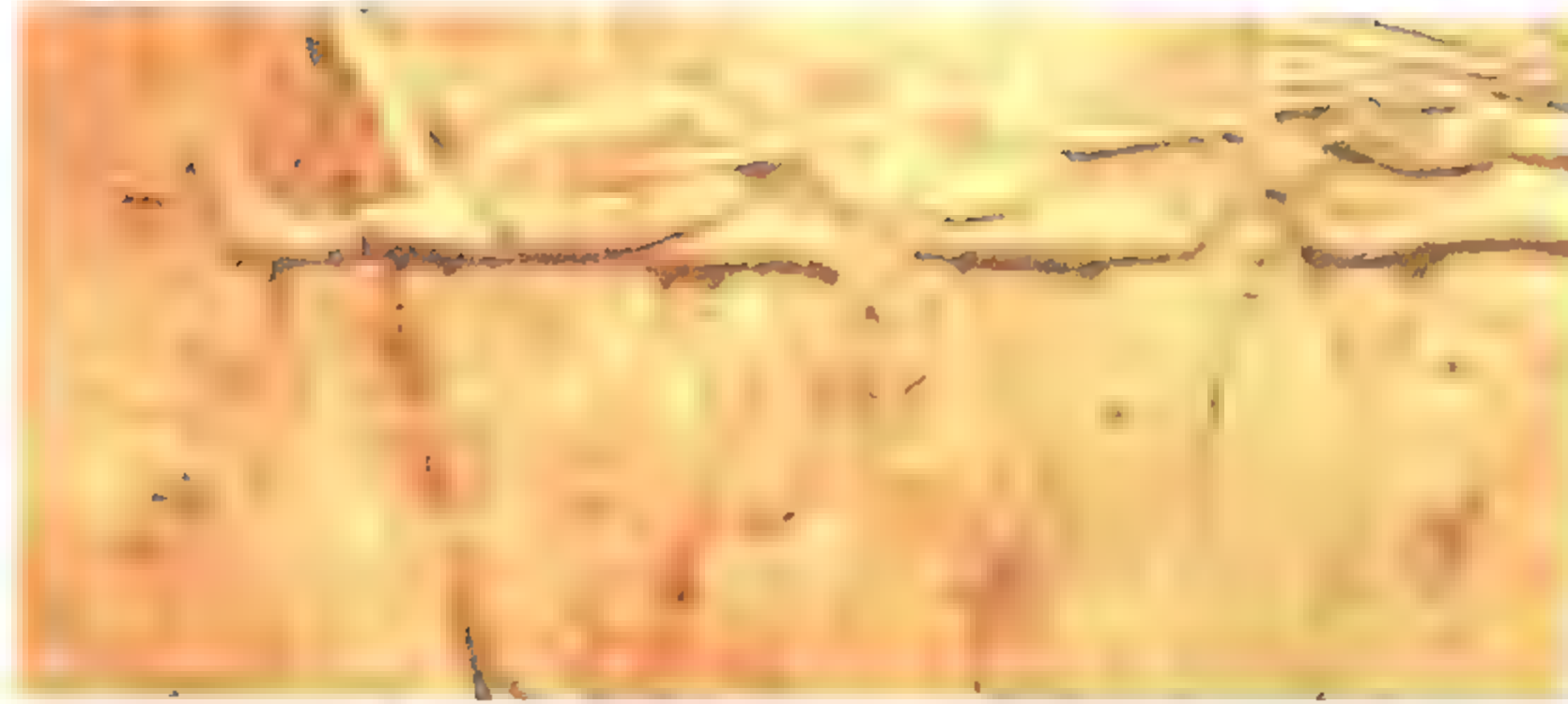
إن تقدم علم الآثار المصرية ساعد الباحثين على معالجة موضوع الموسيقى والآلات الموسيقية في ضوء علم صحيح يعتمد على نقوش حلت رموزها بل وآلات موسيقية عُثِر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التي أجريت ولا تزال، في المدافن الأثرية. ومن بين الأدلة الخاصة بآلة العود ، نذكر:

- مجموعة هامة من الأدلة الأثرية، تعود خاصة إلى المملكة الحديثة - عصر الأسرة

الثامنة عشر (١٥٨٠-١٣٢٠ ق.م.): الصور : ٢٤ إلى ٢٤

■ رسم جداري (مدافن طيبة: ق ١٥ ق. م.)، فيه مشهد لعازف على الجناك وآخر على العود وهو في حالة وقوف: الصندوق الصوتي مستطيل رفيع ومحدب الزوايا؛ الرقبة طويلة وبارزة فوق وجه الصندوق الخالي من الفتحات (الشمسية) يتدلى من نهاية الرقبة

العود بين النهرين، الملاحية والمثالية



(٢٨)



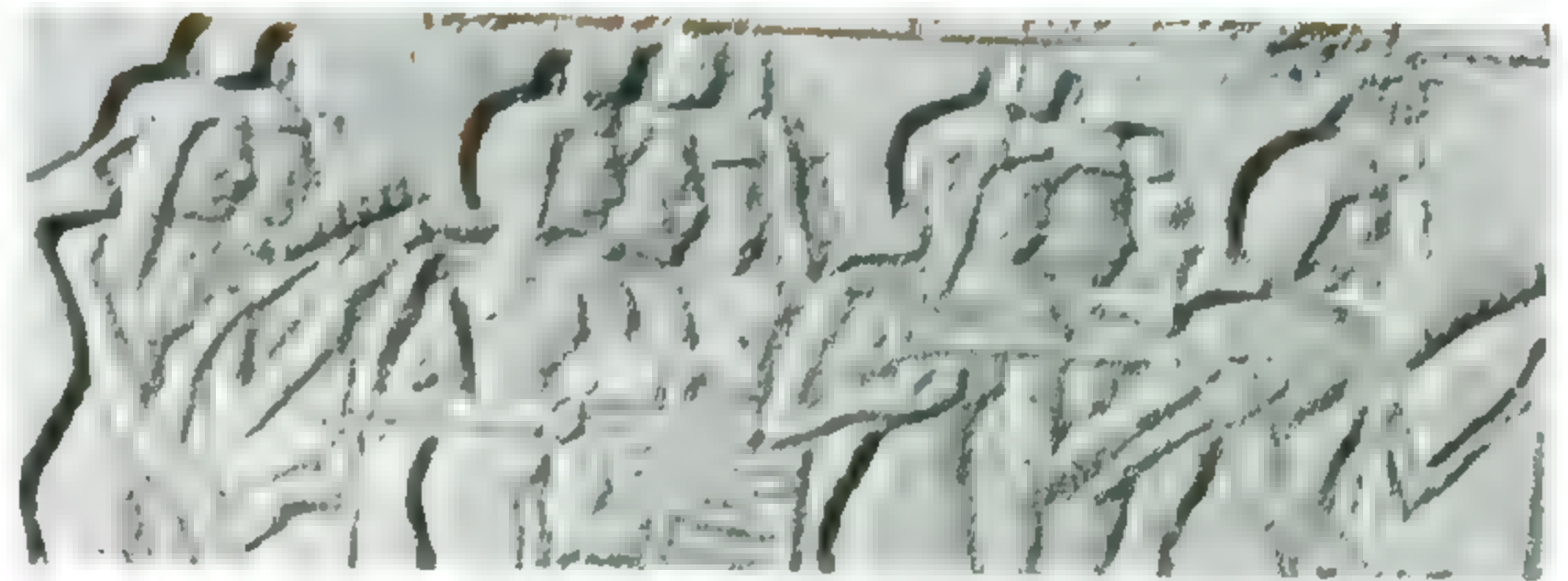
(٢٦)



(٣٠)



(٢٩)



(٢٧)

وطريقة المسك هي مائلة إلى الأعلى (صورة ٢٨) .

■ كوب خزفي أزرق اللون ضارب إلى البنفسجي (حوالي ١٥٥٠ ق.م) : عازفة على العود (صورة ٢٩) .

■ رسم جداري، يحتوي على عازفة واقفة وقد أسندت العود إلى الأرض بصورة مائلة، وكأنها تحاول تسوية الأوتار. الصندوق الصوتي محدب الزوايا. الرقبة طويلة ورفيعة تتدلى من نهايتها بقايا الأوتار بعد لفها وشدها على الرقبة وهي خالية من الملاوي (صورة ٣٠) .

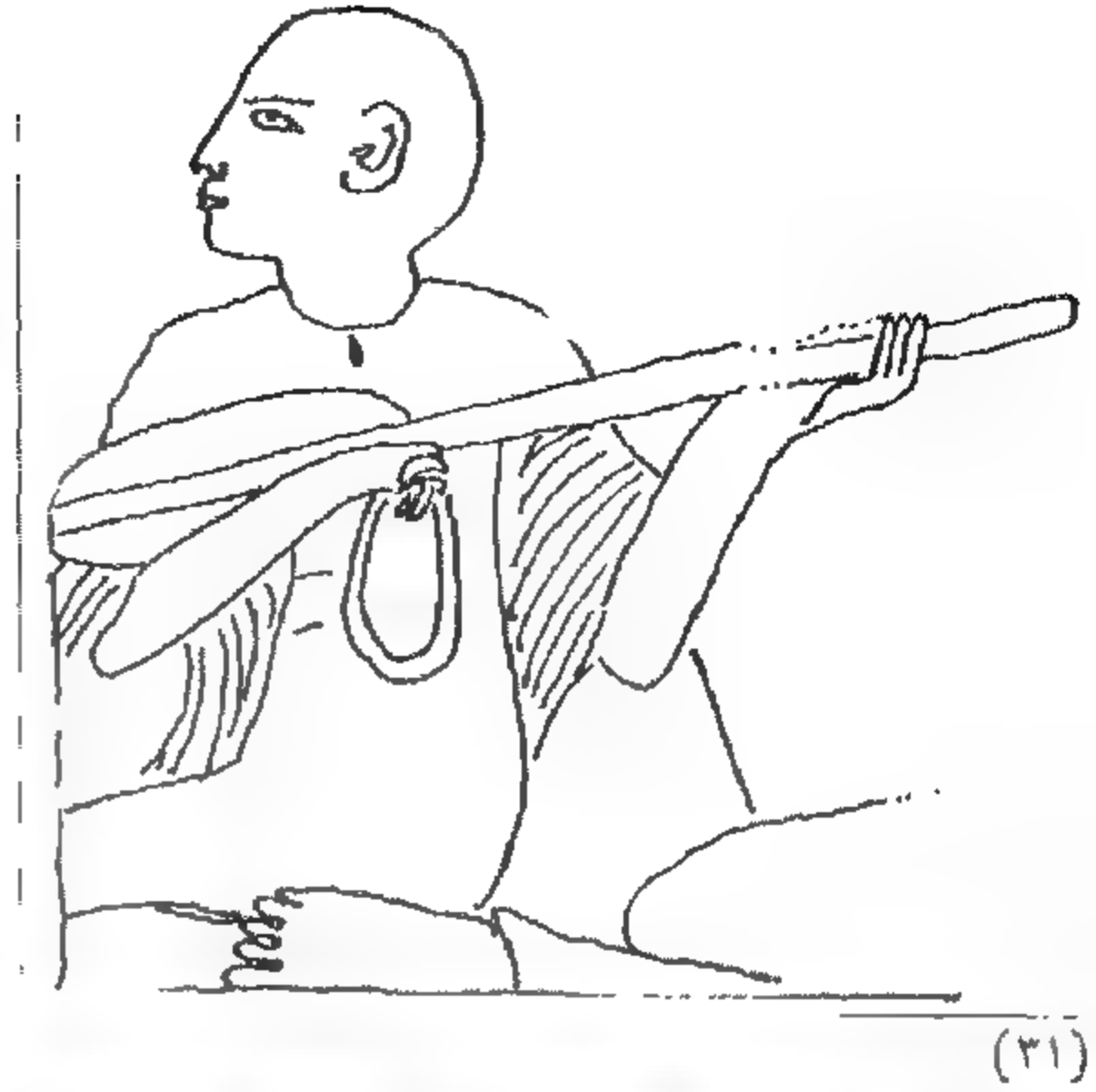
■ منحوتة حجرية من أحد مدافن صقارة يعود إلى عهد أخناتون (١٣٧٠-١٣٥٢ ق.م) تحتوي على مشهد شخص جالس يعزف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى قليلا. وشكل العود لا يختلف عن الأمثلة السابقة، والرقبة طويلة أيضا ويتدلى بالقرب منه

الأمثلة المتقدمة. يحتوي الوجه على ستة فتحات مدورة صغيرة: ثلاث فتحات تناظر ثلاث فتحات أخرى (صورة ٢٥) .

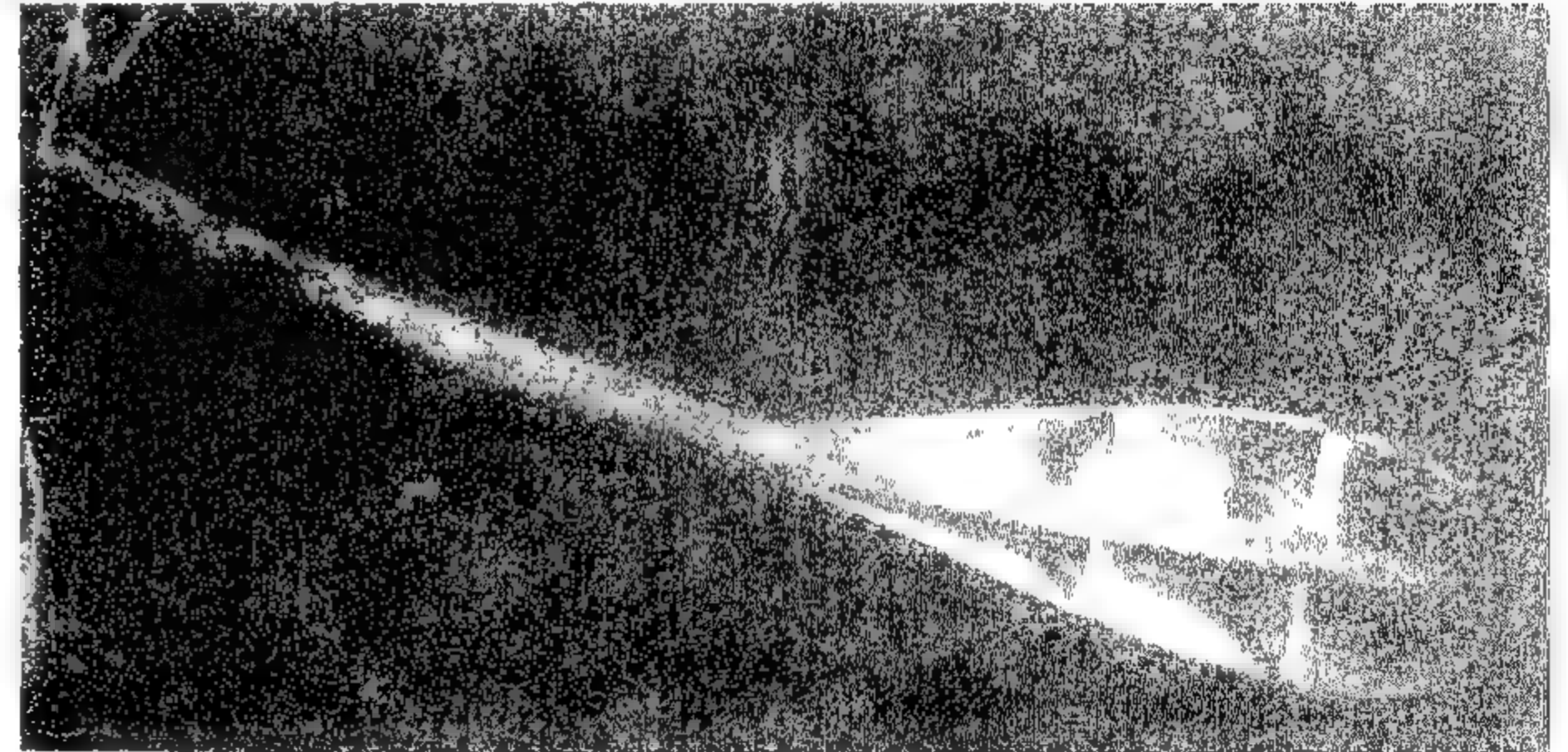
■ رسم جداري عشر عليه بمقابر طيبة (حوالي ١٤٢٠-١٤١١ ق.م) يحتوي على مشهد لفرقة نسائية متكونة من أربع عازفات: عود، جنك، كنارة ومزمار مزدوج (صورة ٢٦) .

■ رسم جداري (مبنى أخناتون - معبد الكرنك)، يحتوي على مشهد لفرقة نسائية متكونة من خمس عازفات: ٢ عود، ٢ جنك، ١ كنارة (صورة ٢٧) .

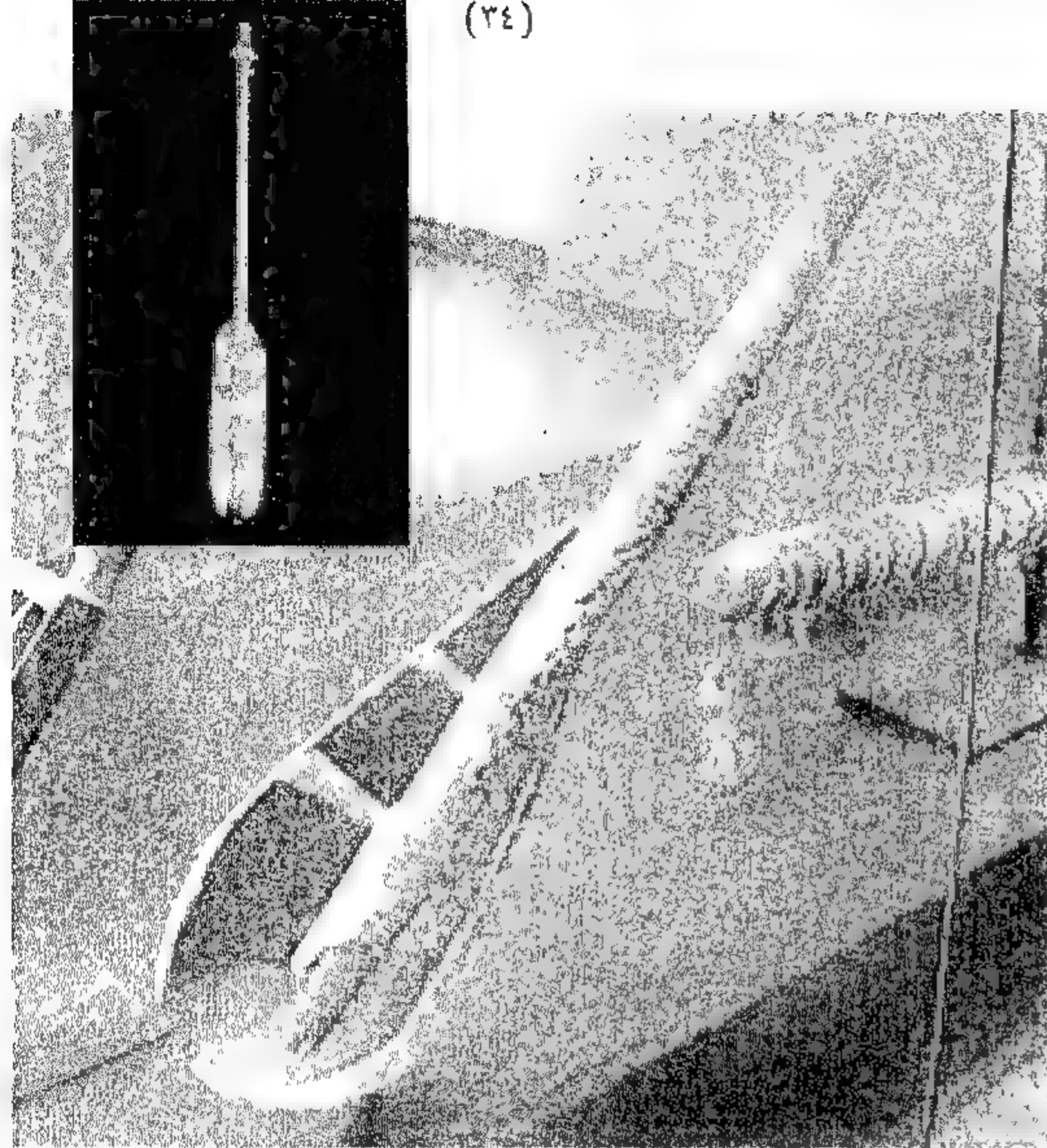
■ رسم جداري (مدافن طيبة : ١٤٢٥ - ١٤٠٥ ق.م)، يحتوي على جوقة نسائية يشترك فيها عازفتان على العود وعازفة على الناي المزدوج. العود الأول له صندوق صوتي مستطيل ومحدب الزوايا ورقبته طويلة عليها ما يوحي بكونها دساتين⁵. بينما العود الثاني فصندوق صوتي صغير مدور به ثقب مدورة صغيرة في وجهه. الرقبة طويلة ورفيعة في كلا العودين



(٣١)



(٣٢)



(٣٤)

(٣٣)

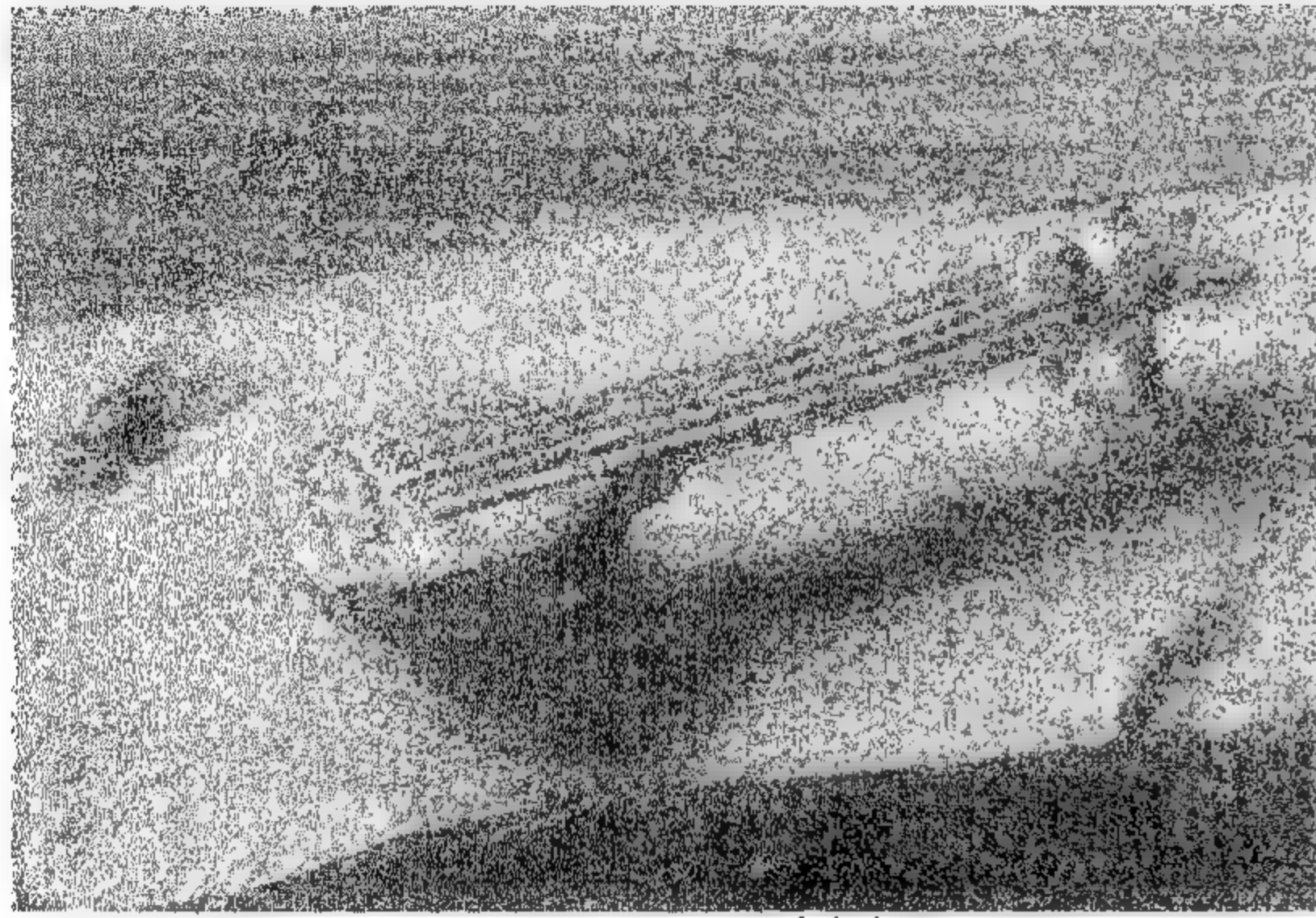
■ عود أصلي قديم (رقم ٦٩٤٢١) عثر عليه في قبر أحد الموسيقيين بالقرب من دير البداري يعود زمنه إلى عهد الملكة حاتشبسوت (١٥٢٠-١٤٨٤) عثر معه على أوتاره الأصلية المصنوعة من المصران وسمكها حوالي ١ ملم؛ الصندوق الصوتي مصنوع من الخشب وهو طويل رفيع نسبيا وزواياه محدبة، ومنتفخ الظهر. ومعه مضرب من الخشب^(٤١) (صورة ٣١ - ٣٢) .

■ عود أصلي قديم (رقم ٦٩٤٢٠) عثر عليه بمدافن طيبة (١٥٨٠-١٣٢٠ ق.م)، صندوقه الصوتي معمول من ترس السلحفاة ووجهه مغطى بجلد حيوان مصبوغ باللون الأحمر وفيه ستة ثقب صغيرة تستعمل لتقوية الصوت، الرقبة طولها ٦٢ سم ونهايتها السفلى ذات رأسين يكوّنان شكل ٨ لشد القسم الأسفل من الأوتار عليهما. ويحتوي هذا العود على غزاة تمر فوقها الأوتار، كما وُجد معه مضرب صغير الحجم من الخشب المصقول^(٤٢).

(٤١) المتحف المصري - برلين : المتحف الفرعوني - القاهرة .

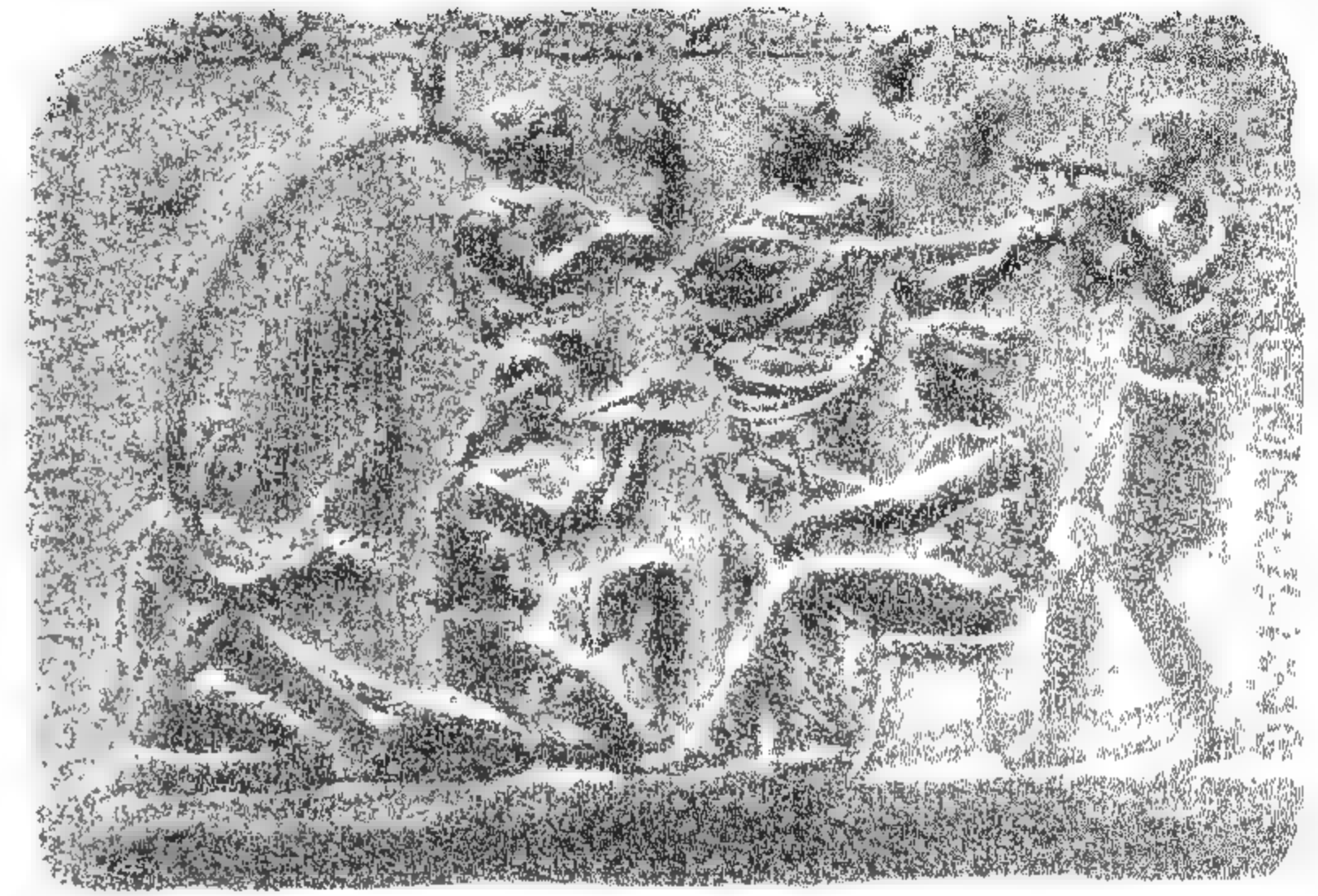
(٤٢) المتحف الفرعوني - القاهرة .

(٤٣) المتحف الفرعوني - القاهرة .



(٣٦)

بالفترة الإغريقية، وتبرزها المشاهد الأثرية التي عثر عليها في مختلف مناطق الإمبراطورية الرومانية، كآلة وترية متكونة من صندوق مصوت؛ إما في شكل نصف كروي يؤخذ من ترس السلحفاة (طريقة لا تزال معهودة في الأعواد الشعبية بالمغرب العربي)، وكذلك من الخشب؛ وإما في شكل مستطيل مربع الزوايا، تمتد منه رقبة طويلة وسميكة، وتملك الآلة ما بين وترين وأربعة أوتار، نرجح أنها تشد إلى مشط بنهاية الصندوق، وتمتد لتصل إلى الملاوي بأعلى المقبض. ولعل أهم ما يميز الباندور من غيرها من وتريات عائلة العود التي مرت بنا، ممك عرض المقبض، الذي غالباً ما يشخص على هذا النحو؛ تمسك الآلة بضم الصندوق فوق الخنصر، وتثبت بالضغط عليه بكف اليد اليمنى، بينما تحافظ اليد اليسرى على توازن الآلة، بمسكها الرقبة في جزئها الأسفل وإسنادها على فتحة الإبهام. كما تبين الأمثلة ضغط أصابع اليد اليسرى على الأوتار في مستوى الرقبة، بينما تقوم اليد اليمنى



(٣٥)

٣ - العصر اليوناني؛

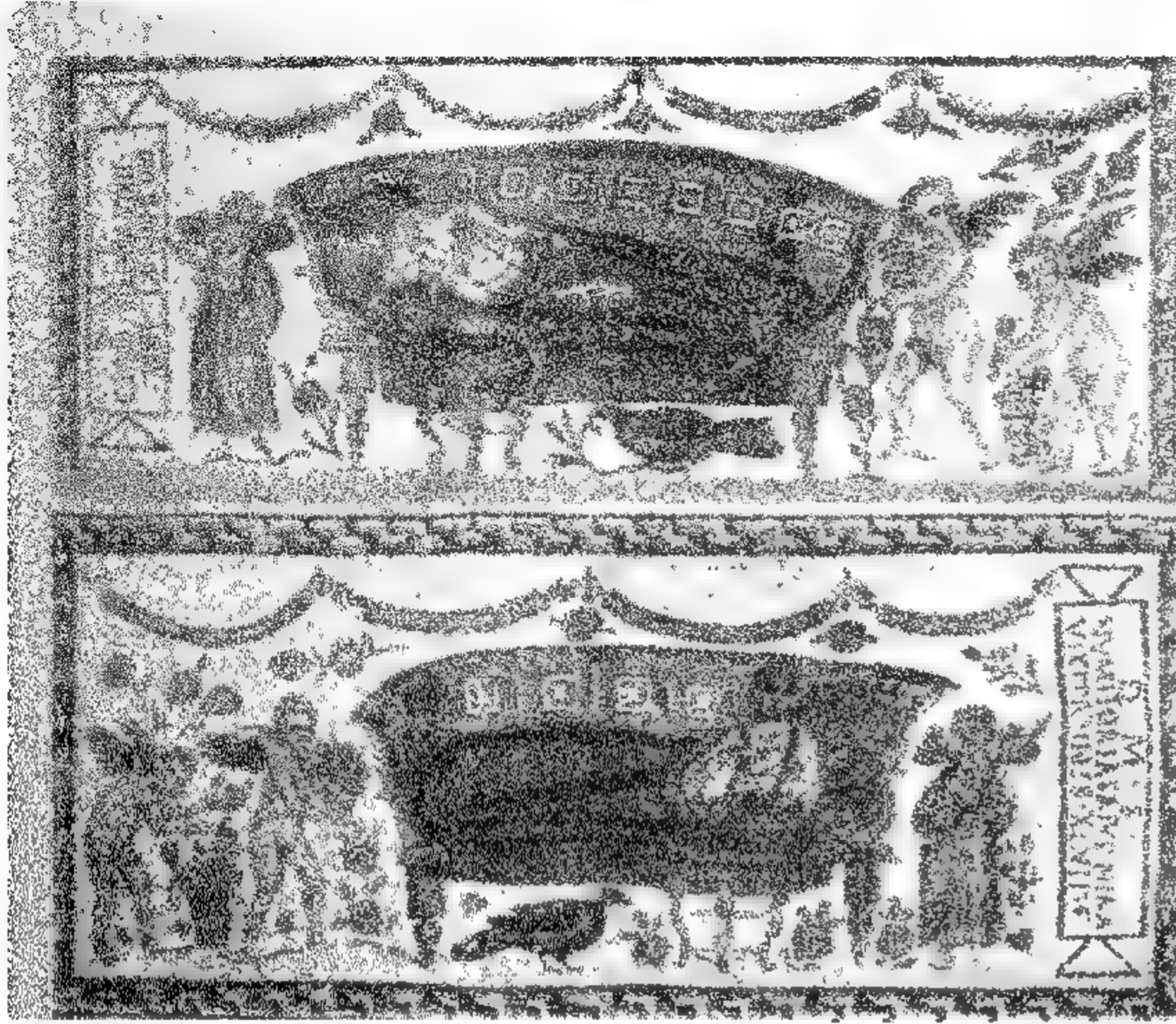
انطلق تمثيل العود أيقنوغرافيا منذ العصر الكلاسيكي (٤٨٠ - ٢٢٣ ق. م). وتشير النصوص الأدبية القديمة إلى أجنبية مرجعية هذه الآلة، ويطلق عليها باللسان الإغريقي اسم باندورا / Pandora - Pandoura، وهي نادرة البروز في الشواهد الأثرية؛

■ لوحة يونانية تعود إلى القرن الخامس ق. م؛ تمثل فرقة موسيقية تشتمل على عود وجنك ومزمار وكنارة ودف، العود هنا يشبه في شكله العود الفرعوني. طريقة المسك مستقيمة (صورة ٢٥).

٤ - العصر الروماني والبيزنطي؛

يطلق عليها باللاتينية باندوريوم / Pandurium-Pandura وهي أكثر انتشاراً مقارنة

آلة العود : بين حذقة العلم وأسرار الفن



(أ ٣٧)



(ب ٣٧)

بجس الأوتار في نهاية الصندوق، وبالتالي غياب استعمال المضرب.

لقد عُثر على مجموعة تشخيصات لآلة الباندور ضمن شواهد أثرية رومانية-بيزنطية متفرقة، يأتي أغلبها بين القرنين الثالث والخامس ميلادي؛ وهو ما يشير إلى انتشار استعمالها خلال هذه الفترة. من بين هذه التشخيصات، نذكر: (الصور: ٣٦ - ٤٢)

■ مسلة لوتاتيا لباتا / Lutatia lupata (أواخر القرن الأول - الثاني ميلادي) من مدينة مريدا / مقاطعة بداجوز بإسبانيا ^(٤٤).

■ أثر برونزي لعود باندوره صغير الحجم (القرن الثاني - الثالث ميلادي) من القصر الكبير / Valentia Banasa بموريتانيا ^(٤٥) (صورة ٣٦).

■ لوحة فسيفساء من مدينة صفاقس - الجنوب التونسي (القرن الثالث الميلادي)؛ عازف على الباندور في موكب جنائزي، صندوقه الصوتي من ترس السلحفاة ^(٤٦) (صورة ٣٧ أ) دمية من الطين المفخور عثر عليها في مدينة سوسة على الساحل التونسي (الفترة الرومانية)؛ عازف على آلة الباندور ^(٤٧) (صورة ٣٨).

■ قنديل من الطين المفخور - قصر غيلان / تونس (الفترة الرومانية)؛ عازف على آلة الباندوره ^(٤٨) (صورة ٣٩).

■ عود قديم من خشب مداري، عُثر عليه سنة ١٩٠٦-١٩٠٧ بمدينة أنتينوبوليس، إقليم ثيبس - Thébaïde / مصر العليا (القرن الثالث ميلادي)؛ مثال عجيب منحوت من خشبة واحدة، صندوقه الصوتي مستطيل مربع الزوايا (نصف لوزي)، تمتد منه وتتداخل فيه رقبة طويلة تحمل حزات جانبية وكأنها دساتين نصفية، وفي آخرها مفتاحان وثقب لمفتاح ثالث لشد الأوتار ^(٤٩) (صورة ٤٠).

■ لوحة فسيفساء من مدينة هبون / عنابة بالجزائر (القرن الرابع ميلادي)؛ عازف على آلة باندوره (القرن الرابع ميلادي) (صورة ٤١).

■ لوحة فسيفساء (العهد البيزنطي: ٤٠١-٤٢٥ م)؛ عازف على آلة الباندور.

■ لوحة فسيفساء لكنيسة قديمة من مدينة قصر الليبيا / ليبيا (العهد البيزنطي: ٥٢٩ م)؛ عازف على الباندور، وهذا الأثر يقدم مثالا نادرا لاستعمال المضرب، إذ أن بقية الشواهد توحى باستعمال الأصابع (صورة ٤٢).

٤٧ (متحف باردو - تونس)

٤٨ (متحف باردو - تونس)

٤٩ (متحف الفنون الجميلة لمدينة غرونويل - فرنسا)

٤٤ (المتحف الاتري - مريدا)

٤٥ (المتحف الأثري - الرياط)

٤٦ (المتحف الأثري - صفاقس)



(٤٠)



(٢٩)



(٢٨)



(٤٢)

(٤١)

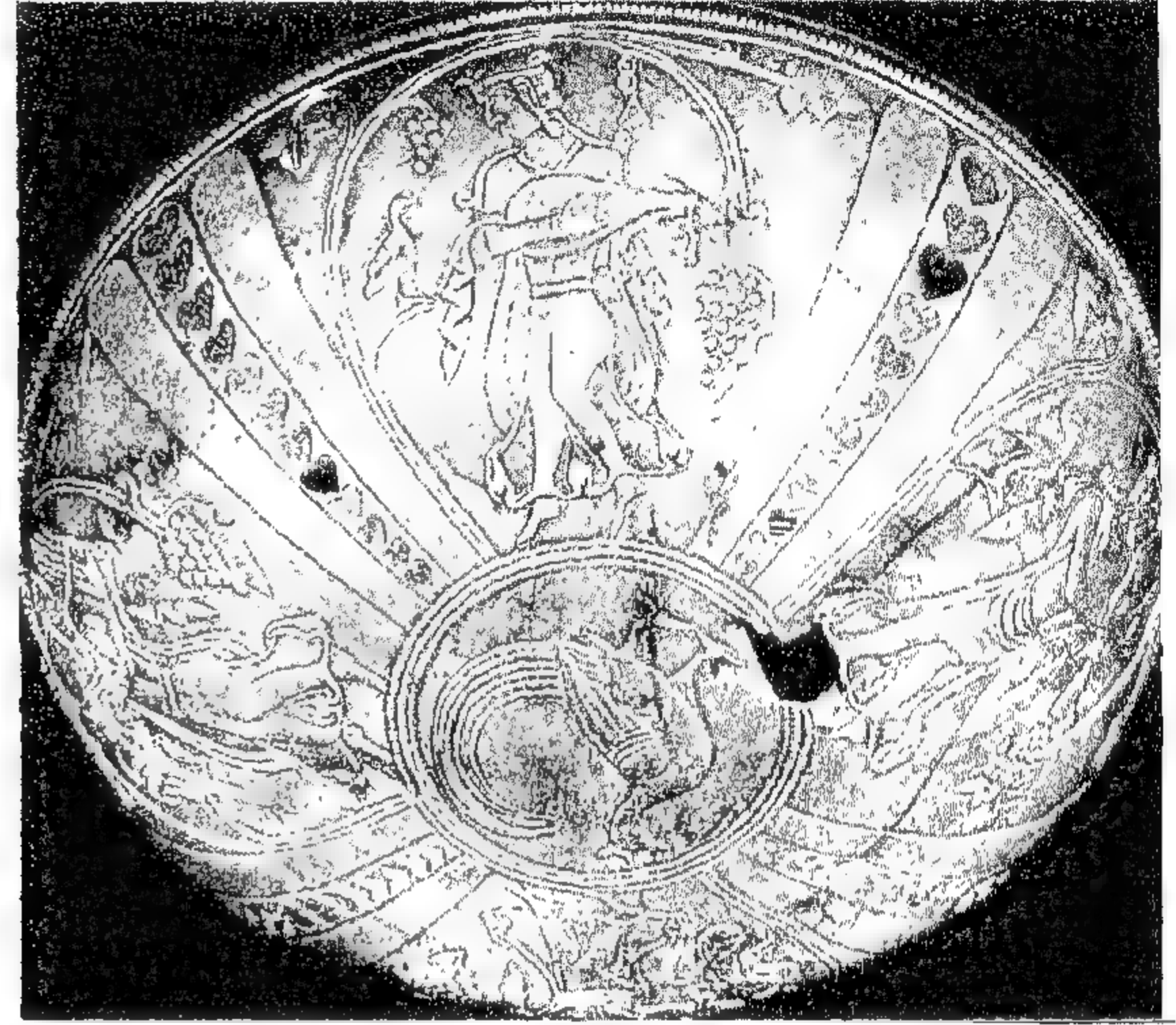


(٤٤)

سوسا (القسم الأخير من القرن السادس عشر ق.م). ويمسك العازف عوده بصورة مائلة إلى الأعلى ويستعمل المضرب الصغير. الرقبة طويلة خالية من الملاوي، الأوتار - وعددها ثلاثة - كانت تلف وتشد على القسم الأعلى من رقبة العود ويتدلى بعد ذلك الباقي إلى الأسفل وغالبا ما ينتهي بشراريب^(٥٠).

■ بعض الكؤوس البرونزية المعروفة باسم «سيتولا» (١٠ / ٩ ق.م)، وهي مزخرفة بمشاهد العزف على العود. يمسك العازف آلتة بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق الصوتي صغير والرقبة طويلة وتتدلى من نهايتها إلى الأسفل بقايا الأوتار^(٥١).

■ مشاهد لآلة العود في بعض الصور الفارسية التي ترجع إلى ثمانية قرون قبل الميلاد^(٥٢).



(٤٣)

٥ - بلاد فارس

تثبت الحفريات الأخيرة وما أفرزته من أدلة أمدتنا بها الأواني الخزفية والنقوش المسمارية على ألواح فخارية وطينية، بأن آلة العود قد استعملت في منطقة فارس ذاتها، منذ القسم الأخير من القرن السادس عشر ق.م (راجع ما أشرنا إليه بالنسبة للعصر الكاشي بوادي الرافدين: ١٦ - ١٢ ق.م). وتواصل انتشارها مع إرساء الإمبراطورية الفارسية التي آلت إليها الزعامة بعد المدينيات البابلية والآشورية والفرعونية، فبسطت نفوذها على المنطقة مع الميديين (٧٠٨-٥٥٠ ق.م) والأكمينيين (٥٤٦-٣٣١ ق.م)... وحتى العصر الساساني (٢٢٦-٦٣٦ م) حيث ازدهرت آلة العود واحتلت مكانة عظيمة فيها. ومن بين الشواهد، نذكر: (الصور: ٤٢-٥٤).

■ بعض الألواح الطينية الصغيرة المحتوية على مشاهد للعزف على العود من مدينة



(٤٦)

■ إناء فضي ماساني (يعود إلى القرن السادس الميلادي) ومن ضمن زخرفته مشهد عازفة على العود وقد مسكته - وهي واقفة - بصورة أفقية مستقيمة. وهو عود من نوع البربط، صندوقه الصوتي بشكل الكمثري، ينتهي برقبة قصيرة بها بنجق. أما عدد الأوتار فهو أربعة وقد شدت على الغزاة^(٥٤).



(٤٥)

■ نقوش لآلة العود في تماثيل الجاندارا / Gandhāra (نسبة إلى مقاطعات تشمل جزءا كبيرا من أفغانستان وبعض باكستان)، يعود تاريخها إلى الفترة بين القرنين الأول والثالث الميلادي. عود من نوع البربط صندوقه الصوتي بشكل الكمثري، ينتهي برقبة قصيرة بها بنجق، طريقة المسك مائلة إلى الأسفل^(٥٣) (صورة ٤٣) .

■ لوحة حائطية / فريسك، يعود إلى شرق تركستان (القرنين الخامس والسادس الميلادي). عود من نوع البربط صندوقه الصوتي بشكل الكمثري، ينتهي برقبة قصيرة بها بنجق، طريقة المسك مائلة إلى الأسفل (صورة ٤٤) .

■ كما تحفظ متاحف روسيا وأوزباكستان بمجموعة آثار يعود تاريخها إلى الفترة بين القرنين الأول والخامس الميلادي ، تدل على انتشار هذا الصنف من الأعواد في آسيا الوسطى (الصور: ٤٦ - ٥٤) .

٥٠) متحف اللوفر - باريس

٥١) Literatur bei Calmeyer, in BJV 6

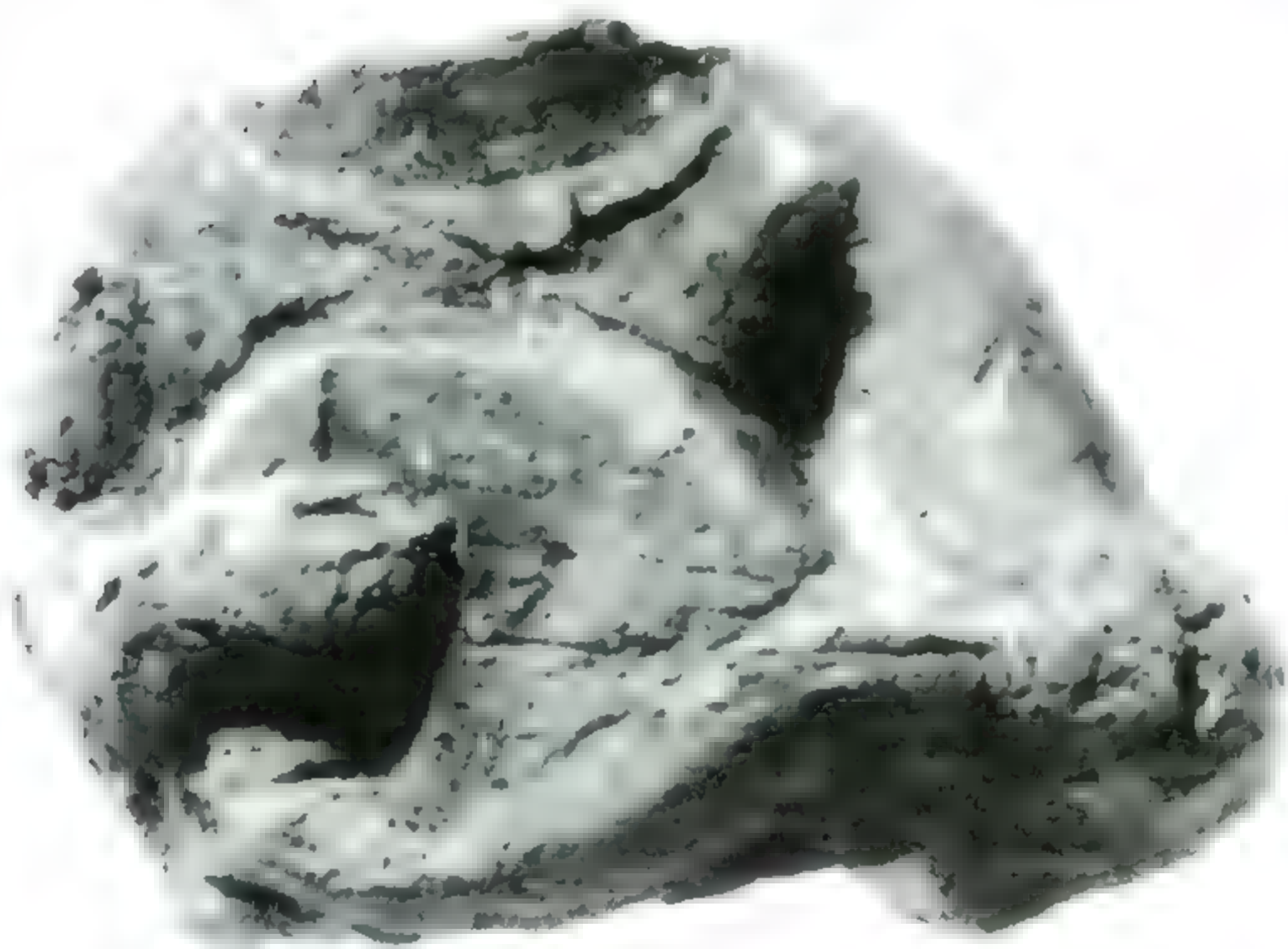
٥٢) Sachs: The History of musical Instruments, p.216-218

٥٣) متحف غيمي - باريس

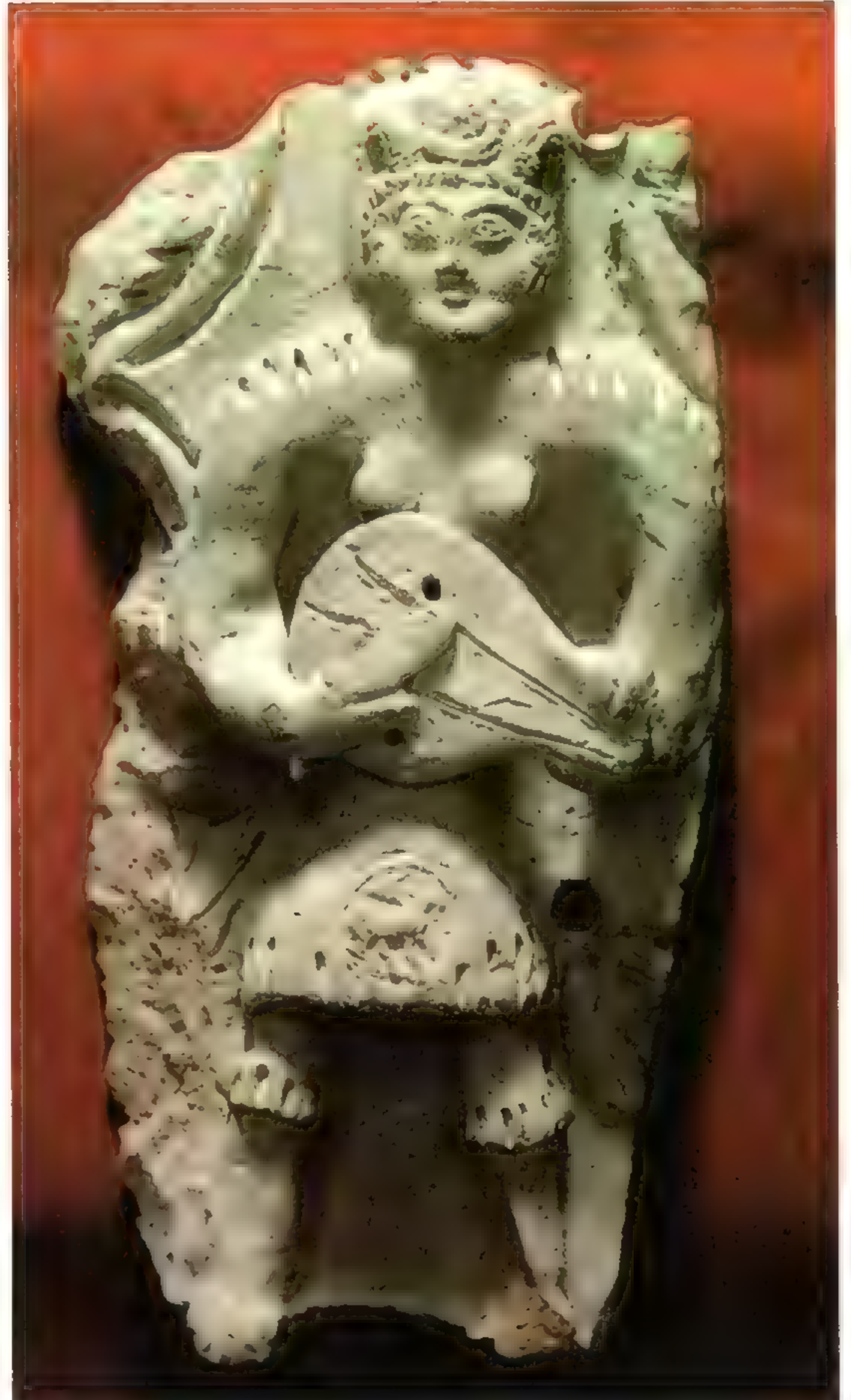
٥٤) المتحف الأثري - طهران



(٤٨)



(٥٢)



(٤٧)



(٥١)



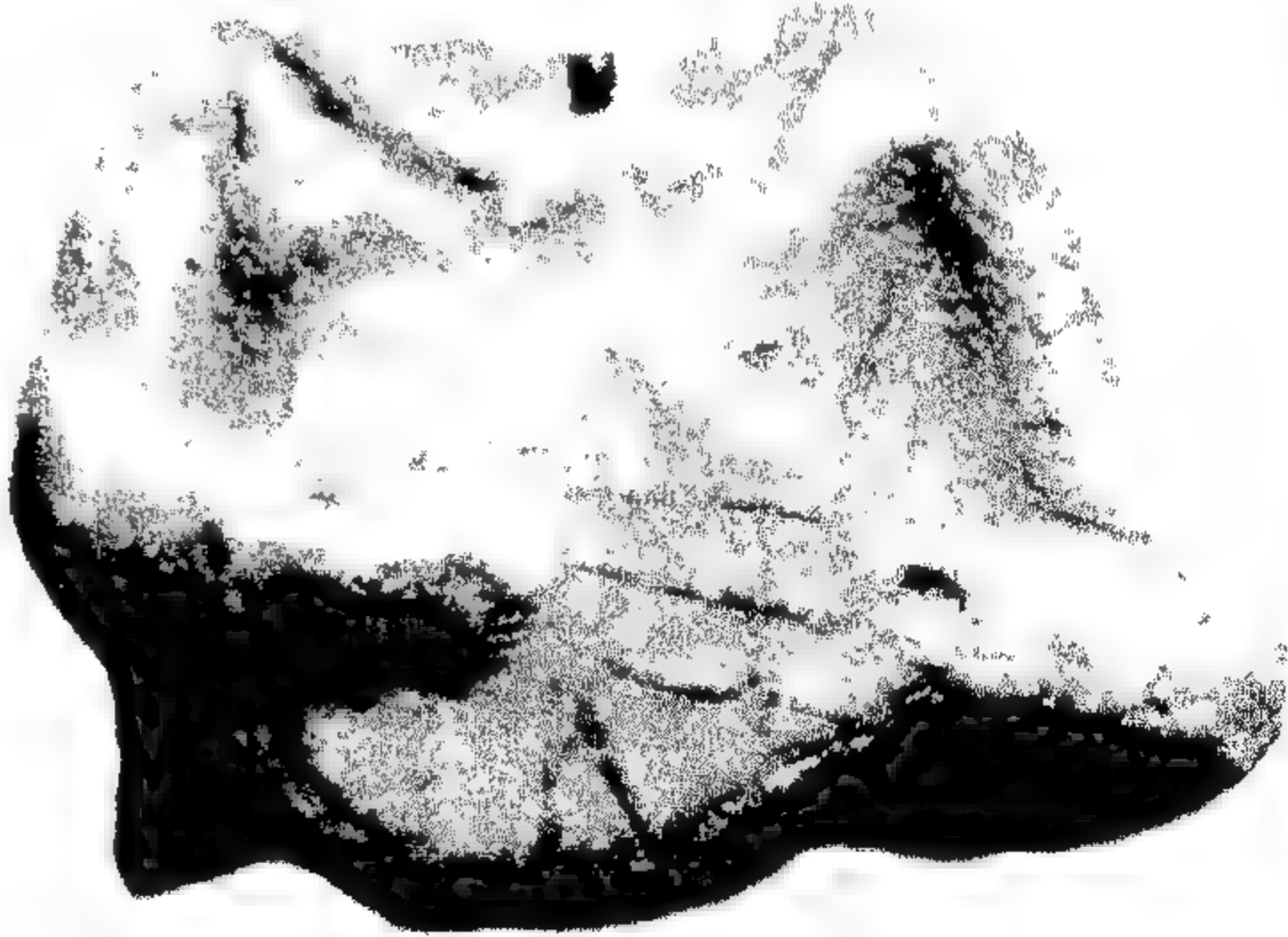
(٥٠)



(٤٩)



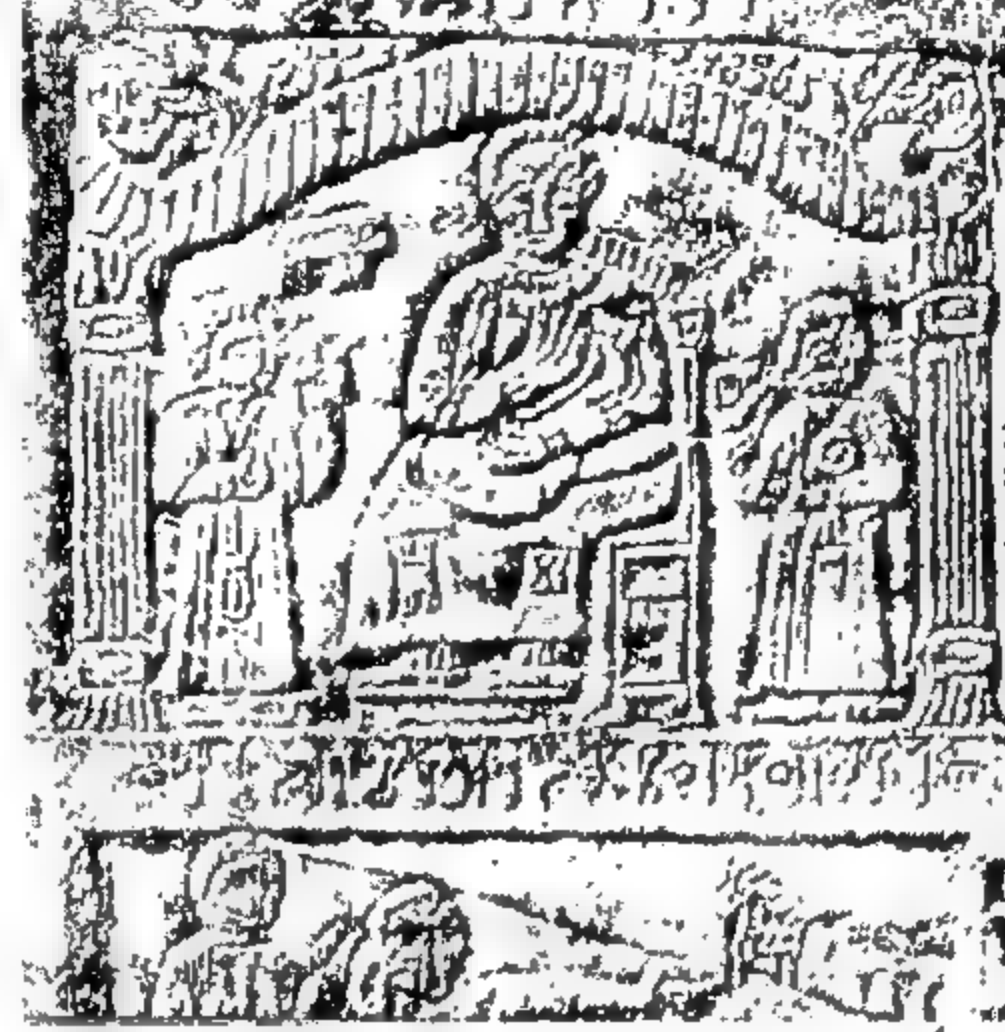
(٥٤)



(٥٣)

٦ - جزيرة العرب:

يرجع الباحثون أن الشعوب التي أصبحت مع تعاقب الأجيال، أمم البابليين والآشوريين والفينيقيين وغيرهم من الشعوب التي شكلت حضارات بلاد الرافدين والهلل الخصيب والحوض الشرقي للبحر المتوسط، هم من نازحي جنوب الجزيرة العربية، غير أنه كما يقول أحدهم: «ليس بين كل البلاد التي تضاهي جزيرة العرب حجماً أو بين كل الشعوب التي تتاهز العرب في الأهمية التاريخية والمكانة العالمية، بلد أو شعب ناله من إهمال الباحثين في العصور الحديثة ما نال جزيرة العرب والشعب العربي». لقد شهدت الجزيرة حضارات ذات شأن، ففي الجنوب: «بلاد العرب السعيدة» أرض البخور والطيب وحلقة الاتصال بين الشرقين الأقصى والأدنى، نقف على آثار مدنية رفيعة في فترة ضاربة في القدم، منها: سبأ ومعين وقطبان وحضرموت والتي امتد تأثيرها إلى الجانب الشرقي من إفريقيا (الحبشة). وفي الشمال: «الهلل الخصيب»، كان الكلدانيون والنبطيون؛ ومن



(٥٥)

بعدهما اللخميون والفسانيون، وهي حضارات مزدهرة، ازدادت إشراقاً وذاع صيتها بفضل نزوح عرب الجنوب، لئن كانت معارفنا بموسيقى مختلف هذه الحضارات والبيئات العربية القديمة محدودة، فإن ما توفر لدينا من معلومات يفصح عن حركة فنية لامعة، وإذا ما اختصرنا على الآلات الموسيقية، فإننا نجد أنفسنا أمام كم هائل من الإحالات والمفردات الخاصة بها، هي في حاجة إلى الدراسة المعمقة والتحليل المقارن. وفيما يتعلق بآلة العود، فإنه باستثناء الأساطير والروايات المشار إليها، وما نقلته تصانيف المخبرين وما شاكلها من كتب تاريخية وأدبية ومعاجم لغوية، فإن الشواهد الأثرية الدالة عليها في شبه الجزيرة تبقى نادرة، مما يستوجب استكمالها بما كشف عنه علم اللغة المقارن، وخاصة ما ورد ذكره في الشعر الجاهلي.

١- الآثار: لا يتوفر لدينا فيما يتعلق بالعود، سوى شاهد واحد:

■ إحدى مسلات القبور السبائية (جنوب الجزيرة، القرن الثالث ميلادي). تحتوي على نحت بارز مؤلف من إفريزين، ومن جملة ما يحتويه الإفريز العلوي، امرأة واقفة تحمل عوداً بيدها اليسرى، وهي ليس في وضعية العزف، الصندوق الصوتي متوسط الحجم وبشكل الكمثري، الوجه يحتوي على ثقبين مدورين لتقوية الصوت، والرقبة قصيرة (صورة: ٥٥) (٥٥)؛ وهو

بالتالي، لا يختلف في جوهره، على العود المتداول في العصر الأموي.

هذه الوثيقة التي تعود إلى القرن الثالث الميلادي، تؤكد أن شبه الجزيرة العربية عرفت هذه الآلة منذ القديم. وهو ما يفند المزاعم القائلة بأن النضر بن الحارث (القرن السادس الميلادي) هو الذي جاء بالعود من الحيرة (٥٦)؛ أو أن سلمان الفارسي هو الذي أدخله إلى الحجاز، قبل أن يُشاع صيته ويستعمله موسيقيو صدر الإسلام مثل معبد وابن سريج وابن مسجج...

٢- الشعر الجاهلي: بالاعتماد على ما أوردته أشعار الجاهلية - بالإضافة إلى ما وفرته المعاجم اللغوية - يتضح أن آلة العود كانت أكثر الملاحى شيوعاً عند العرب، ومن أسمائه: «الكران، والمزهر والبربط والموتر، وبكل هذه الأسماء قد جاءت أشعارهم... ومن أسمائه التي لم تأت في الشعر، وإنما سُمي في الحديث: العرطبة» (٥٧)؛

* **الموتر**: آلة تصنع من خشبة مجوفة أو نصف قرعة، ويشد عليها وتر واحد يعزف بالإبهام (وقد تطلق الكلمة على الآلات

الوترية عامة). قال لبيد العامري في معلقته:

بصبح صافية وجذب كرينة ❖ بموتر تأتأة إبهامها (٥٨)

* **الكران**: آلة بها صندوق مصوت وعنق ينحنيان من قطعة واحدة، ويغطى وجه الصندوق الخشبي المجوف بجلد طبيعي دون معالجة أو دبغ، ويشد عليها وتران أو ثلاثة أوتار. وهو منتشر في الجزيرة العربية من قبل القرن الخامس الميلادي. يقول امرؤ القيس:

وإن أمس مكروباً فياً رباً قينة ❖ متعمة أعملها بكرانس (٥٩)

ومن أقوال لبيد

صعل كسافلة القنافة وظيفه ❖ وكأن جوجوة صفيح كران (٦٠)

* **المزهر**: نفس الكران مع إدخال بعض التحسينات، وذلك بتقصير طول رقبتها، وتكبير تجويف صندوقه مع كساء وجهه بجلد مسوى ناصع البياض، وقد سمي المزهر بمعنى الأبيض المشرق. يشد على الآلة من وترين إلى أربعة أوتار. كانت شائعة الاستعمال في الجزيرة خلال القرن السادس الميلادي، يقول امرؤ القيس:

لها مزهر يعلو الخميس بصوته ❖ أجش إذا ما حركته اليدان (٦١)

ومن أقوال علقمة:

قد أشهدُ الشَّرْبَ فيهم مِزْهَرُ رَيْمٍ ❖ والقومُ تصرَعُهم صهباءُ حَرْطُومٍ^(٦٢)
كما يتضح من هذه الأبيات المنتقاة من شعر الأعشى، أن المِزْهَرُ يعد من بين الآلات
المفضلة لدى قبيلة قريش^(٦٣):

جالسٌ حَوْلَهُ النَّدَامَى فَمَا يَنْدُ ❖ فَمَكَ يَكْوَتِي بِمِزْهَرٍ مَجْدُوفٍ

وشاهدنا الورد والياسمين ❖ من والمسبهمات بقصاها
ومِزْهَرُنَا مَعْمَلٌ دَائِمٌ ❖ فَبِأَيِّ الثَّلَاثَةِ أَزْرَى بِهَا
❖ الِبرِيطُ: يشبه الكران والمزهر، غير أن صندوقه المصنوع مغطى بوجه من خشب عوض
الجلد؛ ويبدو أنه كان من الآلات الأساسية عند العرب الغساسنة^(٦٤).
يقول الأعشى^(٦٥):

وَمُسْتَقُّ سَيْنِينَ وَوَنٌ وَبِرِيطٌ ❖ يُجَاوِبُهُ صَتَجٌ إِذَا مَا تَرْتُمَا

والنَّاي نَرَمٌ وَبِرِيطٌ ذِي بُحَّةٍ ❖ وَالصَّتَجُ يَبْكِي شَجْوَةً أَنْ يَوْضَعَا

وبِرِيطُنَا دَائِمٌ مُعْمَلٌ ❖ فَبِأَيِّ أَوْلَئِكَ أَزْرَى بِهَا^(٦٦)
وبِرِيطُنَا دَائِمٌ مُعْمَلٌ ❖ فَقَدْ كَلَدَ يَغْلِبُ إِسْكَارَهَا^(٦٧)

و توجد تسميات أخرى تشير صراحة إلى آلة العود ذو الرقبة الطويلة، وهي:

❖ الطنبور: صندوقه الصوتي صغير الحجم، وهو في شكل نصف كروي، ورقبته طويلة
تتسع لعدد كبير من الدساتين، ويتفاوت عدد أوتاره بين وترين وثلاثة. إن تسمية هذه الآلة
مشتقة من فعل «نبرص» بمعنى علو الصوت^(٦٨)، وهو ما يميز فعلا الطابع الصوتي لآلة
الطنبور مقارنة بصوت العود الذي يأتي أكثر رخامة. يقول الأعشى:

وطنيابيز حسان صَوْتُهَا ❖ عِنْدَ صَتَجٍ كُلِّمَا مَسَّ أَرْنَ^(٦٩)

ويذكر الفارابي نوعا بقي مشهورا في عصره، يعرف بالطنبور البغدادي أو الميزاني، به
وتران وخمسة دساتين، يقول أنها «تسمى الدساتين الجاهلية، والألحان المؤلفة من النغم
التي تُسمع منها، تُسمى الألحان الجاهلية، وهذه هي التي كانت تُستعمل في القديم»^(٧٠).
وفيد ابن سيدة: «أن الطنبور والطنبار عربية ويسمى أيضا الون»^(٧١)؛ ويشير المفضل بن
سلمة: «ومن الملاحى الطنبور وهو الدريج والون»^(٧٢). من ذلك هذه الأبيات للأعشى:

بِالْجُتَّاسَانِ وَطَيِّبٍ أُرْدَانُهُ ❖ بِالنَّوْنِ يَضْرِبُ لِي يَكُرُّ الإصْبَعَا
وَمُسْتَقُّ سَيْنِينَ وَوَنٌ وَبِرِيطُ ❖ يُجَاوِبُهُ صَتَجٌ إِذَا مَا تَرْتُمَا^(٧٣)

ومن بين المصطلحات الواردة في أشعار العرب، يضيف المفضل بن سلمة^(٧٤):

❖ الحابض: أي أوتار العود، وهي الشَّرْع، ومفردتها شِرْعَة، فمنها: الزير، المثني (الثاني)،
المثلث (الثالث) والبم (أصلها بام أي الأعلى والأول في الترتيب) ... ويُقال للتي يسميها

الفرس الدساتين: العتَب. وكل ذلك قد جاء في الشعر، قال تميم بن أبي بن مقبل:

صَدَحَتْ لَنَا جَيْدَاءُ يَرْكُضُ سَاقَهَا ❖ عِنْدَ التَّجَارِ مَجَامِيعِ الْخُلْخَالِ
فُضِّلِي تَنَازَعَهَا الْحَابِضُ رَجْعَهَا ❖ بِأَحَدٍ لَا صَحْلٍ وَلَا مِصْحَالِ
ومن أقوال الأعشى:

وَتَنَى الْكَفَّاءَ عَلَى ذِي عِتَبٍ ❖ يَصِلُ الصَّوْتُ بِذِي زَيْرٍ أَبَحَّ^(٧٥)

وقال بشر بن عمرو ابن مرثد:

وَتَبَيْتُ دَاجِنَةً تُجَاوِبُ مِثْلَهَا ❖ خُودًا مَنُومَةً وَتَضْرِبُ مَعْتَبَا^(٧٦)

- ٥٥ (Grohmann: Arabien, Kulturgeschichte des Alten Orients, München, 1963, p. 227, pl. XVIII, 1)
٥٦ (تقع جنوب الكوفة بثلاثة أميال وكانت مركزا
مهما حكمت فيه سلالة من عرب اليمن عرفت
باسم تنوخ. أصبحت هذه المدينة في زمن
الخميين، من أزهر مدن الشرق، وإليها أرسل
الملك الفارسي يزدجرد الأول ابنه الأمير
بهرام جور ليتلقى ثقافته، فتعلم هناك
الموسيقى بين المعارف العربية الأخرى،
وعندما اعتلى العرش: ٤٢١-٤٣٨، كانت أولى
أعماله، رفع طبقة المفتين في بلاطه وتحسين
حاله الاجتماعي، الطبري: التاريخ، ط
بريل - لندن، ١، ص ١٥٨؛ المسعودي: مروج
الذهب، ٣، ص ١٥٧.
٥٧ (المفضل بن سلمة: كتاب الملاحى وأسمائها،
ص ١٦.
٥٨ (تأثاله من الانتيال، أي إصلاح توقيع الأوتار
وهو ما يعرف بالتسوية، الدوزنة أو التعديل
(كتاب الملاحى وأسمائها، ص ٨٢).
٥٩ (كتاب الملاحى وأسمائها، ص ٨٢.
- ٦٠ (تاج العروس، مادة: «كرن».
٦١ (الأسد: القيان ص ١١١.
٦٢ (شرح ديوان علقمة، ط. الجزائر، ص ٦٧
٦٣ (ديوان الأعشى، قصيدة: ٦٢: ٣٣: ٢٢: ٢٠-٢١
٦٤ (الأهاني، XVI، ص ١٥
٦٥ (ديوان قصيدة: ١١: ٥٥
٦٦ (كتاب الملاحى، ص ١٨
٦٧ (ديوان قصيدة: ٦٤
٦٨ (الموسوعة الإسلامية، مادة «طنبور»، ١٧،
٢٦٩-٢٧١
٦٩ (ديوان: قصيدة: ٧٨
٧٠ (الموسيقى الكبير، ص ٦٢١-٦٩٨
٧١ (المخصص: ص ١٧
٧٢ (كتاب الملاحى وأسمائها، ص ٦٥ و ٨٥
٧٣ (ديوان: قصيدة: ٥٥
٧٤ (كتاب الملاحى وأسمائها، ص ١٨-٢٠
٧٥ (ديوان: قصيدة: ٧٨
٧٦ (المفضليات، ٧١



(٥٧)

- الهند :

■ نقش برونزي (القرن الخامس ميلادي)، يعود إلى إمبراطورية جويتا التي استقرت على نهر الغانج؛ ويمثل عازف على آلة العود / الفينا القديمة (عود ذو عنق قصير). (صورة : ٥٦)

- الصين (صور ٥٧ - ٧١) :

■ فرقة نسائية من بينها عازفة على آلة وترية من فصيلة العود (يشبه القنبوس). أثر يعود إلى سلالة هان الصينية (٢٠٦ ق.م - ٢٢٠ ب.م). (صورة ٥٧).
■ رسم جداري بالمعابد الصخرية «الألف بوذا» بمنطقة توان-هوانغ / مقاطعة كان - سو، يعود إلى أسرة سوي (٥٨١-٦١٨ م)؛ يمثل عازف على عود صندوقه الصوتي في شكل دائري، عنقه قصير وله خمسة أوتار يعزف عليها بمضرب. طريقة المسك

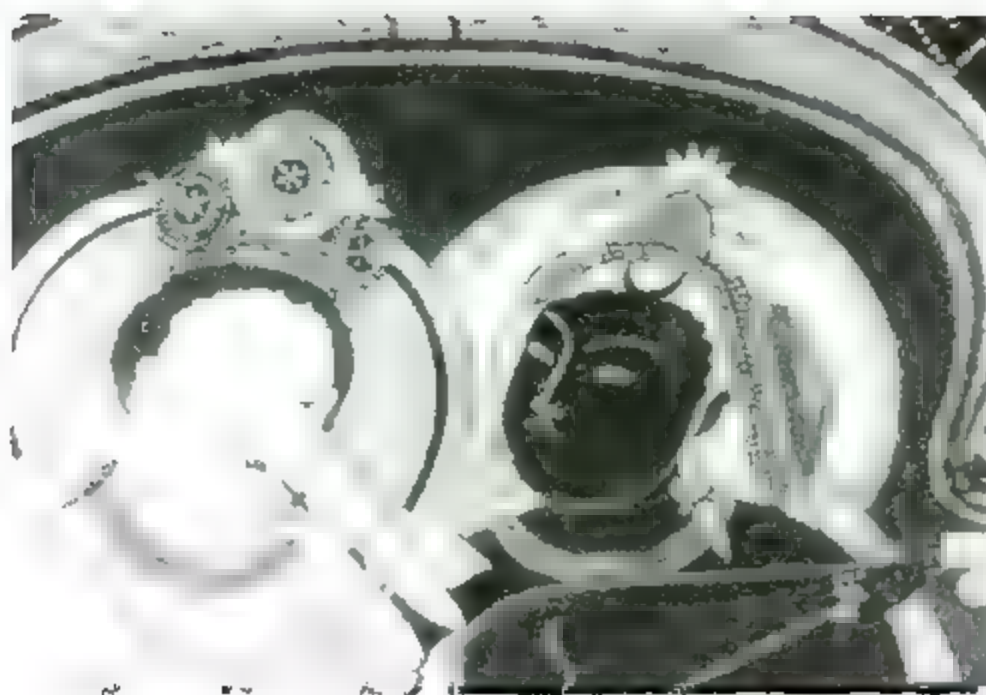


(٥٦)

٧ - آسيا الشرقية (الحضارتين الصينية والهندية) :

نشأت الأولى عند ضفاف النهر الأصفر، وانتشرت لتعم على شعوب الشرق الأقصى (بين الهند والصين) وتجمع بينها في أخلاقياتها وعلومها وآدابها وفنونها؛ واتخذت الثانية من وادي نهر السند مقرا لها منذ أكثر من ٢٠٠٠ ق.م. ولقد اتسع نشاطهما ليمتد إلى بلاد الشرق الأدنى وحوض البحر الأبيض المتوسط، رابطا بينهما وبين الحضارات الأخرى التي عاصرتها في بلاد الرافدين ومصر وفارس واليونان. وموسيقى هذه المناطق - بالرغم من قدمها - لم تتضح معالمها إلا مع بدايات القرن السابع ق.م. واعتمادا على المادة الأثرية المتوفرة، يمكننا القول بأن آلة العود ظهرت في الصين منذ القرن السادس ق.م وفي الهند بداية من القرن الأول، نذكر من بينها:

العود بين النحرتين، المادية والمثالية



(٦٢)



(٦٠)



(٥٩)



(٥٨)



(٦١)

(٧٧) المتحف الهندي - كالكوتا
(٧٨) متحف التاريخ - بكين
(٧٩) متحف التاريخ - بكين

مستقيمة^(٧٧). (صورة ٥٨).

■ مجموعة من ثماني منحوتات طينية صغيرة (طولها من ١٧ إلى ١٩ سم) عثر عليها بقبر شانغ شينغ (قائد أسرة «سوي»: ٥٨١-٦١٨) في أنغان يانغ / منطقة هونان الصينية؛ تمثل مجموعة عازفين على جنك، ناي مستعرض، وعود يحاكي في شكله آلة «البي-باء» / Phî-phâ الحالية: الصندوق مستطيل الشكل مع ظهر محدب ووجه مسطح، وفي اتجاهه إلى العنق، يتقلص حجمه شيئاً فشيئاً إلى أن ينتهي بالبنجق، له أربعة أوتار وطريقة المسك مائلة إلى الأسفل^(٧٨). (صورة ٥٩-٦٠).

■ مجموعة تماثيل صغيرة تعود إلى أسرة «تانغ» (٦١٨-٩٠٦ م)؛ تمثل فرقة نسائية تابعة للبلاط، من بينها عازفة عود يشبه في شكله وطريقة مسكه التمثال السابق^(٧٩).

(صورة ٦١).

أ / التحديد الزمني لتاريخ ظهور آلة العود

بالنظر إلى مختلف الشواهد الأثرية المتوفرة حالياً، يمكننا رسم جدول زمني يحدد أول ظهور للعود (بنوعيه)، بالمناطق المتطرق إليها، وذلك كالآتي:

١- الآلة ذات الصندوق الصوتي الصغير والرقبة الطويلة (عائلة الطنبور):

المرحلة	المنطقة
٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق.م	بلاد الرافدين
١٥٨٠ - ١٣٢٠ ق.م	وادي التيل
القرن ١٦ ق.م	بلاد فارس
١٦ - ١٣ ق.م	الحوض الشرقي للمتوسط
نهاية الألف لثاني	الأناضول
القرن ٥ ق.م	كامل حوض البحر الابيض المتوسط
أواخر ١ - ٢ م	- الفترة اليونانية
	- الفترة الرومانية والبيزنطية

٢ - الآلة ذات الصندوق الصوتي الكبير نسبياً والرقبة القصيرة (عائلة العود):

المرحلة	المنطقة
ق ٥ - ٣ م	بلاد فارس
ق ٣ م	جزيرة العرب (جنوب)
ق ٥ م	الهند
٥٨١ - ٦١٨ م	الصين

ب / وصف مقارن لأجزاء آلة العود من خلال الشواهد والدراسات الأثرية:

إذا ما استثنينا بعض الهنات - كالتعصب العنصري، والتحيز الشعبي، وغيرها من الأفكار والأحكام السلبية - التي علقَت ببعض الدراسات حول زمان

الفصل الثالث

استنتاج حول أصول آلة العود وخصائصها



العود بين النصرتين، الملاحية والمثالية

الشواهد الأثرية على أن الصندوق الصوتي، كان في شكل نصف كروي أو في شكل مستطيل مقبب ذو زوايا حادة. وفي نفس الفترة، تفيد شواهد أيقنوغرافية من شمال أفريقيا، بأنه إلى جانب الشكل شبه الكروي، يوجد نوع صندوقه الصوتي من ترس السلحفاة (كما لاحظناه في إحدى أنواع العود المصري القديم) ^(٨١)، وهو ما يدل في رأينا، على عراقة استعمال هذا الصنف من الآلات عند الأمازيغيين، علما وأنها لا تزال منتشرة إلى اليوم، في الموسيقى الشعبية المغاربية.

■ **الوجه العلوي:** تفيد الشواهد أنه مغطى بقشاة من جلد الحيوان، وفي النماذج الأصلية المشار إليها بمصر، مصبوغ باللون الأحمر، وبه عدة حزات لمرو الرقبة، وثقوب صغيرة (حوالي الستة) لتقوية الصوت؛

■ **الذراع / المقبض / الرقبة:** تمتد من الصندوق، وهي طويلة نسبيا، اسطوانية الشكل وخالية من أي طوق أو ملمس. وفي النماذج المصرية الأصلية، نلاحظ بأن الرقبة تمر عبر عدة فتحات بالوجه الجليدي - أي أنه مثبت بالصندوق بواسطة وجهه الجليدي حيث يتخلله عدّة مَرَّات - وبطرفها العلوي قطعة خشبية صغيرة (غزالة) مثلثة الشكل، بها حزات تمر عليها الأوتار. كما تتميز بعض النماذج المتأخرة - مثل الباندورا في العصر الروماني - بسمك عرض الرقبة التي يبلغ طولها ضعفي طول الصندوق الممتدة منه؛ وأحيانا بوجود حزات جانبية كأنها دساتين نصفية؛

■ **الأوتار:** تمتد على وجه الصندوق الصوتي والرقبة، فهي تثبت في أسفل الصندوق من جهة، وفي نهاية الرقبة من جهة أخرى. إن أوتار الآلات التي عثر عليها في مقبرة أور الملكية بالعراق، وهي تعود إلى عصر فجر السلاسلات الثالث بوادي الرافدين (٢٥٠٠-٢٢٥٠ ق.م.)، كانت مصنوعة من مصران الحيوان، كذلك بالنسبة للنماذج الأصلية لآلة العود التي عثر عليها في مداخل طيبة. سمك هذه الأخيرة، حوالي ١ ملم وطولها ٩٧ سم، وهي تنطلق من زر بارز في بداية الذراع، لتصل إلى القسم الأخير منه حيث لفت وثبتت، ليس بواسطة

ومكان نشأة آلة العود، فإن ما تم جمعه وتحقيقه في مجال تاريخها ومراحل تطورها، يُعد كسبا هاما مكن من رسم صورة أكثر وضوحا عن طبيعة الآلة وخصائص أجزائها، من أهمها ^(٨٠):

٣. الآلة ذات العنق الطويل (فصيلة الطنبور)،

- الجانب التاريخي: إن أقدم أثر يتعلق بظهور آلة وترية من فصيلة العود، جاء من بلاد الرافدين، وهو يعود إلى العصر الأكدي (حوالي ٢٣٥٠-٢١٧٠ ق.م).
- نوعية الآلة: إن الشواهد المختلفة، تدل على أن أعواد الحضارات القديمة، هي من فصيلة الآلات ذات العنق الطويل (أي من نوع الطنبور).
- أجزاء الآلة ومكوناتها: تتطابق هذه الآلات فيما بينها، من حيث المكونات الرئيسية لأجزائها، وهي تتنوع في أشكالها ونسب أحجامها وعدد أوتارها وزخارفها والمواد التي صنعت منها، وأحيانا في طريقة مسكها وكيفية العزف عليها. مما يمكن تلخيصه كالآتي:

■ **الصندوق الصوتي:** تدل مشاهد العزف المختلفة على العود منذ العصر الأكدي (حوالي ٢٣٥٠-٢١٧٠ ق.م) بوادي الرافدين، على أن الصندوق الصوتي صغير نسبيا، مدور أو كمثري الشكل. وفي العصر الكشي (١٥-١٢ ق.م) وُجد، إلى جانب النوع الأول، نوع ثان صندوقه الصوتي مستطيل، زواياه محدبة وكبير نسبيا؛ وقد انتشر تداوله في الأقاليم الأخرى.

أما الأعواد المصرية التي يعود تاريخها إلى المملكة الحديثة (١٥٨٠-١٠٩٠ ق.م) وبالتحديد الأسرة الثامنة عشرة (١٥٨٠-١٣٩٠ ق.م)، فتبدو مختلفة في تفاصيل أجزائها، وهو ما نلاحظه خاصة من خلال الآلات الأصلية المشار إليها والتي عُثر عليها شبه كاملة، وهي صنفان: الأول، صندوق صوتي طويل ورفيع نسبيا وزواياه محدبة، وهو من خشب الأرز، بيضوي الشكل، منتفخ الظهر؛ بينما الصنف الثاني، فجسمه الصوتي صغير، معمول من قطعة واحدة من الخشب أو من ترس السلحفاة.

في الحضارة الإغريقية، أول أثر للعود (باندورا / باندوريوم) يعود إلى الفترة الكلاسيكية، غير أن الآلة لم تلقى رواجاً إلا في العصر الروماني، وتبين

مفاتيح، بل يعتقد من الكتان وقد تدلى قسم منها إلى الأسفل. عدد الأوتار يتراوح من اثنين في الشواهد القديمة، إلى ثلاثة كما يتضح من بعض النماذج الأصلية المصرية (القرن الخامس عشر ق. م)، ومن الوركاء بوادي الرافدين (العصر السلوقي بداية من القرن الرابع قبل الميلاد)، وكذلك العصر الروماني حيث وجدت شواهد (القرن الثالث الميلادي) بها أربعة أوتار يبدو أنها تشد إلى مشط بنهاية الصندوق، وتمتد لتصل إلى الملاوي بأعلى الرقبة؛

■ **الملاوي / المفاتيح:** فهي في الأعواد القديمة، ومن بينها النماذج الأصلية التي وصلتنا من مدافن طيبة، غير مستعملة، وإن كنا نلاحظ في أحدها (عهد الملكة حاتشبسوت: ١٥٢٠ - ١٤٨٤) جزء خشبي صغير متحرك يبدو أنه يستعمل لتسوية الأوتار، مع ذلك فإن وجود المفاتيح لا يتضح فعلاً إلا في الآثار المتأخرة، كالتي تعود إلى عصر السلوقي ببلاد الرافدين (٢٢٢ ق. م - ٢٢٦ م، في أثر جاء من الوركاء)، أو تلك العائدة إلى الفترة الرومانية، من بينها الآثار التي عثر عليها بشمال إفريقيا (بين أواخر القرن الأول والسادس الميلادي). هذا ما يؤكد العود الأصلي الذي عثر عليه بمدينة أنتينويوليس / مصر العليا (القرن الثالث ميلادي) والذي يحتفظ بمفتاحين وثقب لمفتاح ثالث.

■ **المضرب:** يظهر أن عازفي العصر البابلي القديم بحضارة الرافدين، قد فضلوا استعمال المضرب على نقر الأوتار بالأصابع، بل توجد شواهد تدل على استعمال المضرب منذ عصر فجر السلالات الأول (حوالي ٢٦٥٠ ق. م). والنموذج الذي عثر عليه بمصر، معلق بحبل في عود يرجع عهده إلى سنة ١٢٠٠ ق. م، يفيد بأن المضرب المستعمل صغير الحجم، وهو من الخشب المصقول. وفي الفترة الرومانية البيزنطية، يوجد أثر واحد لاستعمال المضرب، إذ أن بقية الشواهد توحى باستعمال الأصابع.

- **طريقة مسك الآلة:** تظهرها الآثار المعتمدة ماثلة شيئاً ما في العصر الأكدي، غير أنها خلال العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٢٥١ ق. م) : تبدو أفقية، لتصير في العصر الكشي (١٥-١٢ ق. م) ماثلة إلى الأعلى والصندوق الصوتي

يكون عند الجانب الأيمن من العازف ؛ وهو ما نلاحظه بالنسبة للعصر الآشوري الحديث (٩١١-٦١٢ ق. م)؛ وكذلك لدى المصريين منذ الأسرة الثامنة (١٦٠٠ - ١٥٠٠ ق. م) وحتى العصور الإسلامية؛ وهي أيضاً الأكثر رواجاً في العهود الفارسية والرومانية والبيزنطية، بينما انعكس الأمر في بلاد الرافدين خلال العصر السلوقي (٢١٢ - ٥٣١ ق. م) ليصبح وضع الآلة ماثلاً إلى الأسفل. كما نلاحظ من خلال شواهد العهد الروماني، بأن آلة الباندورا تُمسك بضم الصندوق فوق الخنصر، وتثبت بالضغط عليه بكف اليد اليمنى، بينما تحافظ اليد اليسرى على توازن الآلة، بمسكها الرقبة في جزئها الأسفل وإسنادها على فتحة الإبهام. كما يظهر ضغط أصابع اليد اليسرى على الأوتار في مستوى الرقبة، بينما تقوم اليد اليمنى بجس الأوتار في نهاية الصندوق، وبالتالي غياب استعمال المضرب.

- **أهمية الآلة:** يظهر جلياً من خلال النقوش والآثار المختلفة، مدى أهمية آلة العود وانتشارها لدى الحضارات القديمة حيث كان يعزف عليها الرجال والنساء. وتبدو في الشواهد المصرية كآلة أساسية في أغلب الفرق الموسيقية؛ نوع صغير الحجم تبرزه الرسوم الجدارية للمدافن، تعزف عليه موسيقيات بمصاحبة آلة الجناك الزاوي والمزمار المزدوج.

٤. الآلة ذات العنق القصير (فصيلة العود) :

إذا ما اعتمدنا فقط على الأدلة الأثرية المتحصل عليها، فإن تاريخ أول ظهور لهذه الآلة يبرز من خلال صنفين متقاربين:

- صنف يتضح في آثار صينية تعود إلى أسرة «سوي» (٥٨١-٦١٨ م)، وهو يشبه آلة ز البي- باء / P'i-p'â الحالية؛ الصندوق الصوتي من خشب، مستطيل الشكل مع ظهر محدب ووجه مسطح، وفي اتجاهه إلى العنق، يتقلص حجمه شيئاً فشيئاً إلى أن ينتهي بالبنجق. له أربعة أوتار، وطريقة المسك ماثلة إلى الأسفل ويستعمل المضرب، ويُرجَّح أن تكون الآلة قد دخلت إلى الصين وإلى البلدان المجاورة (كوريا، فيتنام، كومبوديا واليابان)، من آسيا الوسطى، خلال حكم أسرة «هان» (٢٠٦ ق. م - ٢٤ م). وقد دخلت فيما بعد إلى الشرق الأدنى مع المغول في القرن الثالث عشر الميلادي .

العود بين النصرتين، الملاحية والمثالية

وتجدر الإشارة، إلى أن أول استعمال لتسمية «بربط» جاءت - كما رأينا - عن طريق النصوص العربية ومن أقدمها الشعر الجاهلي. وعرفت التسمية تفاسير عدة، منها: أنها معربة من الكلمة الفارسية «بربت»، أي صدر البط؛ لأن صورته تشبه صدر طائر البط وعنقه^(٨٢)؛ أو أنها مشتقة من اسم باربد مغني خسرو برويز (كسرى الثاني: ٥٩٠-٦٢٨ م)^(٨٣). كما يعتقد البعض أن اليونان استعاروا الكلمتين والآلة نفسها، من ذلك جاءت تسميتهم لها بـ «باربتوس» (في حين أن هذا المصطلح يعني آلة الليرة وليس العود) ... البعض الآخر يرى أن البربط «من جنس الطنبور الفارسي القديم، ذو الوجه من الجلد، وهو ما يعرف بالطنبور العجمي، صندوقه صغير، بعضه مغطى بالجلد وبعضه بالخشب وجميعه قطع واحد محفور، والأصل في تسميته أنه محرف عن (بارباتره)، بمعنى الطنبور ذي الدف، أي المعلق به صندوق مستدير كالطبلة»^(٨٤) ... غير أن مثل هذه الآراء تفندوها - كما رأينا - الأدلة الأثرية.

ومن المؤكد، أن البربط كان يُعد من الآلات الأساسية عند عرب الجاهلية^(٨٥)، وأنه حتى بعد شيوع تسمية زعود ز بداية من صدر الإسلام، بقي مصطلح البربط متداولاً لفترة طويلة، خاصة بالنسبة للعود القديم^(٨٦).

- صنف ثان، يشاهد في آثار متفرقة تعود إلى الفترة الساسانية (٢٢٦-٦٣٦ م)، وتفيد الأدلة المتوفرة، إن الآلة تشبه إلى حد كبير، آلة البربط؛ عود من قطعة خشبية واحدة، صندوقه الصوتي بشكل الكمثري مع ظهر محدب ووجه خشبي مسطح، وينتهي برقبة قصيرة بها بنجق؛ طريقة المسك مائلة إلى الأسفل (أحياناً أفقية). ونظراً لتشابهه بآلات العود الجاوية والصينية، يعتقد البعض أنه دخل إلى المنطقة، من الهند وأفغانستان. غير أن هذا يبقى مجرد احتمال لا يزال يفتقر إلى الدليل. ومما هو معروف، فإن إيران كانت حلقة اتصال بين الشرق والغرب سواء كمناحة أو متقبلة أو وسيطة، بفضل موقعها عبر الطرق المهمة للتجارة الآسيوية. هذا يبدو جلياً طوال العصر الساساني، حيث تعمق الاتصال والتبادل مع أواسط آسيا من الصين والهند إلى بحر إيجه تقريباً، ومن البحر الأسود إلى البحر العربي، خاصة في عهد كل من كسرى الأول (أنوشروان: ٥٢١-٥٧٩ م) وكسرى الثاني (برويز: ٥٩٠-٦٢٨ م) حيث كان من بين المناطق التي ضمتها الإمبراطورية الساسانية: العراق والشام واليمن ومصر. في هذه الفترة طرأت على العود تغييرات هامة، من أبرزها، ظهور وانتشار النوع المتميز بكبر الصندوق الصوت وقصر الرقبة. وهذه التغييرات التي يصعب - في غياب الأدلة - إرجاعها إلى جهة معينة، نلخص في التالي:

■ **الصندوق:** من الخشب، كبير الحجم وبشكل كمثري أو مستطيل، مع ظهر محدب ووجه خشبي مسطح.

■ **الرقبة:** قصيرة وعريضة مقارنة بالعود القديم، وهي امتداد للصندوق، أي يصنعان من قطعة واحدة.

■ **البنجق (بيت الملاوي):** يأتي في نهاية الرقبة ويحتوي على الملاوي.

■ **الأوتار:** أربعة، وهي من الأمعاء، وقد شدت على الغزالة.

■ **طريقة مسك الآلة:** بصورة مائلة إلى الأسفل وأحياناً أفقية.

(٨٠) راجع الصور المرفقة .

(٨١) تبين الدراسات أن محاكاة الأشكال الحيوانية أو استعمال أجزاء معينة منها في صناعة أحد مكونات الآلة، موافق لمقاييس طوطمي، يؤمن باستمرار حيوية القوى الطوطمية في الآلة

Jacques BRIL, Origines et symbolisme des Instruments de musique, p.30-31.

(٨٢) السيد أدى شير: معجم الألفاظ الفارسية المعربة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٨؛ الخوارزمي: مفاتيح العلوم، الباب السابع الفصل الأول، ص ١٨٠؛ ابن الأثير: الكامل في التاريخ، القاهرة ١٨٦٩-١٨٧١، تاج العروس.

(٨٣) حسين مجيب المصري: صلات بين العرب والفرس والترك دراسة تاريخية أدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٦٤.

(٨٤) غطاس خشية: تحقيق كتاب الملاهي وأسمائها، ص ١١ (هامش ١)

(٨٥) راجع النصوص الشعرية: الأغاني، XVI، ص ١٥.

(٨٦) أنظر مثلاً: «جوامع علم الموسيقى»، من كتاب الشفاء، لابن سينا: ١٠٢٧:٦ م

الباب الثاني
اكتمال آلة العود
في رحاب الحضارة
العربية الإسلامية

❖ فاق كل الأنام في اللحن عود
❖ حين تعلو أصواته وترن
❖ فكان الحمام دهر طويل
❖ علمته ألحانها وهو غصن

(أحمد الجوهري)





مدخل ،

العود آلة مرجعية للصناعة الموسيقية

تاريخيا، واعتمادا على الأدلة الأثرية، لاحظنا كيف أن هذا الصنف من الآلات الوترية كان في البداية يقتصر على نوعية من الأعواد ذات الصندوق الصوتي الصغير والرقبة الطويلة (أي من فصيلة الطنبور) .. ثم أدخلت تغييرات وتحسينات متتالية، آخرها ما أفرزته بعض الشواهد التي عثر عليها بالمنطقة الفارسية العربية (بين الثالث والسادس ميلادي)، والتي تُظهر نوعية جديدة من الأعواد المصنوعة من قطعة خشبية واحدة، حجم الصندوق الصوتي أكبر، الوجه خشبي وبه فتحات، والعنق قصير وفي آخره قاعدة للمفاتيح (بنجق) مائلة، ويحمل أربعة ملاوي لشد أوتاره الأربعة. وهو الذي كان يعرف في العصر الجاهلي بـ «البربط». (صور: ٤٣، ٥٥)

كان ظهور الإسلام في القرن السابع الميلادي، إيذانا بصحوة كبرى في شبه الجزيرة العربية، ثم المنطقة الإسلامية الواسعة، نشأ في رحابها، فن جديد تساندته عقيدة ولغة، امتاز من بين جميع الفنون، «بطابعه الكوني الموحد في أصوله والمتنوع في رواهده». وقد مكنته قدرته التأليفية الفائقة، من التطور والإزدهار داخل «وحدة جمالية متكاملة» مستوعبا على مر العصور، مختلف الأنماط الفنية المكونة لتراث الشعوب الإسلامية المنتشرة على رقعة هائلة الامتداد، دون أن يسمى إلى طمس شخصيتها، بل نراه يفتح لها طريق الإبداع والعطاء، في سياق «خط جمالي ناظم وموحد لها جميعا»، من ذلك الموسيقى.

بعد الفتح الإسلامي، تواصل استعمال البربط وبقيت التسمية حتى بعد ظهور مصطلح «العود» وواجه مع نهاية العصر الأموي، خاصة بالنسبة للأنوع القديم^(٨٧). و«العود» تسمية عربية تعني لغة: الخشب أو العصا^(٨٨) ؛ واصطلاحا: آلة موسيقية وترية، «يحدث فيها النغم بأن تحرك أوتارها فتتهتز»، ويتم ذلك «بقسمة الأوتار الموضوعة فيها، وتشد على المكان المستدق منها دساتين تحت الأوتار، تحدّد أقسامها التي تُسمع منها النغم، فتقوم لها تلك مقام حوامل

الأوتار، وتُجعل موازية لقاعدة الآلة، التي تُسمى «المشط»، وهي التي فيها أطراف الأوتار متباعدة الأماكن، وفيها تُشد الأوتار، ثم تُمد عنها وتُجمع أطرافها في مكان واحد حتى يصير وضع أوتارها شبيه شكل أضلاع مثلثات تبتدئ من قاعدة واحدة وتنتهي ارتفاعاتها إلى نقطة واحدة»^(٨٩). ويُستخرج منها الصوت، بنبر أو نقر الأوتار بواسطة مضراب أو ريشة أو الأصابع.

ومنذ الفترة الأموية، احتل العود لدى كبار موسيقيي مدرستي مكة والمدينة، مكانة مرموقة واستخدمه المحترفون للمسايرة^(٩٠)، واعتمده الرّواد الأوائل^(٩١) لإرساء أسس تنظيم موسيقاهم باعتباره «من الآلات الوترية المألوفة منذ القدم، عند الأمم الشرقية، لا تضارعها آلة أخرى في سهولة استعمالها وفخامة الأنغام الخارجة منها، ومطابقتها لأنواع الأصوات الإنسانية»^(٩٢).

وتوجت هذه المكانة مع الفترة العباسية الأولى (القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي)، حيث بلغ الفن الموسيقي عصره الذهبي، ليشكل أحد أركان العلوم الرياضية وعنصرا هاما في الحكمة الرباعية (إلى جانب الحساب والهندسة والفلك)، وجزءا أساسيا في الثقافة العربية باتجاهها، التجريدي المعتمد على التأثير الموسيقي، أو الطبيعي الرياضي والتجريبي في نفس الآن، والذي يركز أساسا على فيزيائية الصوت وتحديد النسب^(٩٣). في هذا الإطار، صار العود باعتراف الجميع، «أشهر الآلات وأثمنها»، والمرجع الرئيسي دون سواه، في معالجة الصناعة الموسيقية وشرح نظرياتها ودراسة أبعادها الفيزيائية والفلسفية والفلكية؛ حتى قيل: «إن معرفة العود ونسب دساتينه هو من تمام علم الموسيقى»^(٩٤). ومن هذا المنطلق، اعتنى به الفلاسفة والمنظرون وجعلوه يحتل صفحات طويلة من مؤلفاتهم، لعل من أتمها فيما يتعلق بوصف الآلة ومقاييس صناعتها، ما جاء في كتابات الكندي وإخوان الصفا والفارابي وابن الطحان. غير أن المسائل المتعلقة بتسوية الأوتار ومواضع الدساتين، قد حظيت بالاهتمام الأوسع والشرح المستفيض، وذلك لأهميتها في تحديد النسب الصوتية للنغمات التي هي بمثابة حروف الهجاء في لغة الموسيقى، منها يتألف السلم الموسيقي وعليها تبنى الألحان ...

هذا إلى جانب الاعتناء عمليا، بتطوير أسلوب العزف وتقنياته، وقد برز في هذا المجال نخبة من خيرة الموسيقيين العازفين عملوا على أن يتبوأ «سلطان الآلات»

العود آلة مرجعية للصناعة الموسيقية

(٩٥) حفلت الحياة الموسيقية خلال المراحل الإسلامية المتتالية، بعدد كبير من العازفين المتميزين بلغ بعضهم من المهارة والمقدرة وسعة الإدراك ورهافة الحس وحدة الذهن، ما يعده الرواة من الإعجاز؛ وتروى في هذا الشأن نواذر عدة بعضها يصل إلى حد الأساطير والأعاجيب، من ذلك مثلاً، أن اسحق الموصلي (١٥١-٢٣٦ هـ / ٧٦٨-٨٥٠ م) وهو في شيخوخته: «طلب من منافسه ملاحظ إفساد تسوية أوتار عوده، ففعل ثم تناول إسحق العود وطلب من ملاحظ غناء ما يشاء واستطاع اسحق مصاحبته دون أن يؤثر فساد تسوية أوتار العود في طريقة عزفه ودون أن يخرج عن اللحن»، **الأغاني**، ٧، ٥٢-١٣١ (بعضهم ينسب هذا إلى والد اسحق، إبراهيم الموصلي : ١٨٩ هـ / ٨٠٤ م، ابن الطحان: **حاوي الفنون**... (المقالة الأولى / الباب الرابع عشر). كما يروى أن ابن جامع «زار يوماً إبراهيم الموصلي فأخرج إليه ثلاثين جارية فعدن جميعاً بطريقة واحدة وغنن، فقال ابن جامع: في الأوتار وتر غير مستو، فأشار إبراهيم لجارية من بين الجواري وقال لها: شدي مثلك فشددته الجارية فاستوى، فمجب من حضر لفطنة ابن جامع لوتر غير مسو في مائة وعشرين وترا، وازداد عجبهم من فطنة إبراهيم الموصلي للوتر بعينه» (**الأغاني**، ٧، ص ٢٨٤-٢٨٥). وكذلك ما يحكى عن الفيلسوف الفارابي «واحد زمانه في الضرب على العود» (ابن غيبي: شرح الأدوار)، وكيف أنه في مجلس سيف الدولة : «أخرج من وسطه خريطة وأخرج منها عيداناً وركبها ببعضها، ثم لعب بها فضحك كل من كان في المجلس، ثم فكها وغيّر تركيبها بشكل آخر ولعب فبكى كل من كان في المجلس، وأخيراً فكها وغيّر تركيبها وضرب عليها فقام كل من كان بالمجلس» ، فيلوتو: وصف مصر، الترجمة العربية، IX ، ص١٨ (هامش ١)؛ مجدي العقيلي: السماع عند العرب، ١، ص ١٩٥ (نفس القدرة تنسب إلى أفلامون، وصف مصر، IX ص١٦). هذا، مع كل ما كتب حول تأثير العود في النفوس والأمزجة وقنله في العواطف والمشاعر وعلاؤه أوتاره ونغماته بالطبائع الكونية ولبروج والكواكب، الخ. راجع كتابات الكندي وإخوان الصفا.

(٩٦) الفارابي: **الموسيقى الكبير**، ص ٣٩٨ .

مكانة بارزة سواء في العزف الانفرادي أو الجماعي، أو في مراسلة الغناء، كما اعتمد عليه في التلحين والتلقين^(٩٥).

تبعاً لذلك، شهدت هذه الآلة الرئيسية للموسيقى العربية، سلسلة من التغييرات والتحسينات، سواء في ما يتعلق بشكلها ووزنها، أو في نوعية الخشب الذي يستعمل لصنع أجزائها والمادة التي تقتل منها أوتارها، وكذلك المضرب الذي تجس به هذه الأوتار وكيفية الجس نفسه؛ مع الاقتناع بأن الآلة قد تفقد كثيراً من أهميتها متى أهمل فيها اختبار مقوماتها ودقة الصناعة فيها^(٩٦).

(٨٧) من ذلك الرسوم التي عثر عليها في قصر أموي يعود إلى زمن الخليفة هشام : ٧٢٤-٧٤٢ م (صورة: ٦٢)
(٨٨) **القاموس المحيط**، للفيروز آبادي، ص ٢٢٠؛ **مختار الصحاح**، لعبد القادر الرازي، ص ٤٦١. ونقرأ في **كشف الهموم**: «اسمه من العود وهي الرجعة»، وهو أنواع «بحسب أوتاره»، وكأنه ينبئ بأن الأيام السعيدة يمكن أن تعود بفضل الانبساط المتأتي من الموسيقى المنبثقة من العود^٩ يقول ابن معصوم:

وعود به عود المسرات مورك ♦ يفني كما غنت عليه الحمام

يرنج من يصفى إليه صبا ♦ كما رنحته في الرياض النسائم

(٨٩) الفارابي: **الموسيقى الكبير**، ص ٤٩٦-٤٩٩. نلاحظ، أنه باستثناء الدساتين التي لم تعد مستعملة، يبقى هذا الوصف مطابقاً تماماً لآلة العود الحديثة.

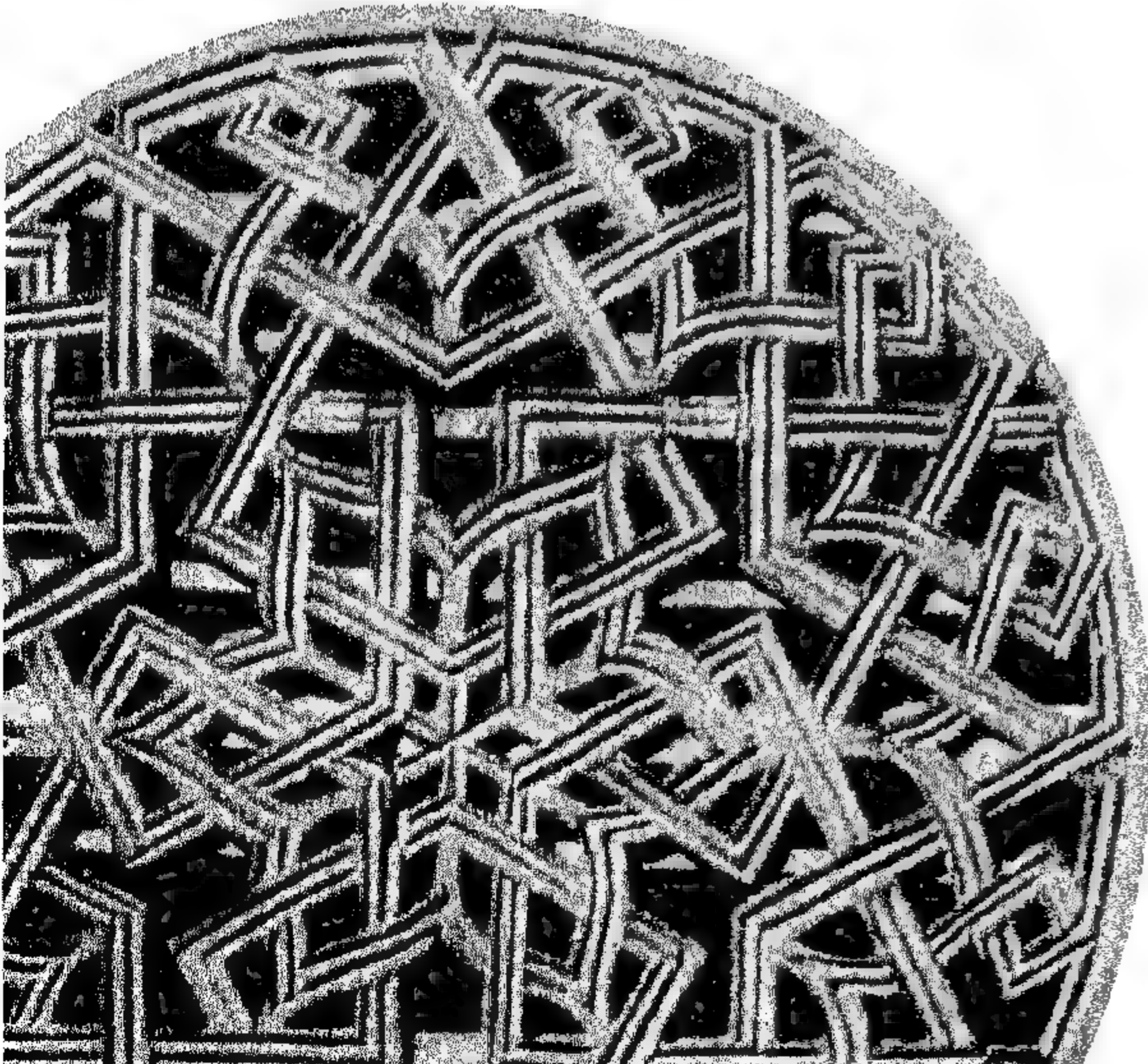
(٩٠) وصلتنا أخبار تتحدث عن مجالس ومناسبات عدة، شاركت فيها مجموعات متنوعة للعزف على العود، منها ما تم عند عودة المغنية جميلة (ت حوالي ٧٢٠) من الحج، حيث عقدت مجالس غناء متصلة دامت ثلاثة أيام (أعادت إلى الذهن مثيلاتها التي كانت تقام من قبل في الحجاز) ، ساهم في إحياؤها كل موسيقى المدينة ذكورا وإناثا: « في اليوم الثالث حشدت جميلة خمسين فينة بأعوادهن ووضعتن خلف ستارة ثم أنشأت تغني مهن ويدها عود»... ونقرأ عن استعمال مثل هذه المجموعات الضخمة لدى العديد من المغنيات الشهيرات، راجع **الأغاني**، VII، ص ١٢٥، ١٤٤.

(٩١) نذكر من بينهم: ابن سريج (ت حوالي ٩٧ هـ / ٧١٥ م) وابن محرر (ت حوالي ٩٧ هـ / ٧١٥ م) ومعيد (ت ١٢٦ هـ / ٧٤٢ م) ، ويونس الكاتب (ت حوالي ١٤٨ هـ / ٧٦٥ م) الذي اشتهر بكونه صاحب أول محاولة بذلت لجمع أغاني العرب مع معلومات مفصلة عن أنغامهم وأصابعهم، وعن سير المؤلفين والشعراء، كانت أساساً لما تلاها في مجال الأدب الموسيقي ومنها كتاب «**الأغاني**» لأبي الفرج الأصفهاني ٢٥٧ هـ / ٩٦٧ م). « فمن كتبه: كتاب مجرد يونس- كتاب القيان وكتاب **النغم**»، يذكرها ابن النديم: **الفهرست** (الفن الثالث من المقالة الثالثة) ، تح. رضا تجدد، طهران، ١٩٧١ ص ١٦٢.

(٩٢) الفارابي: **الموسيقى الكبير**، ص ٣٩٨.

(٩٣) هذا التوجه للثقافة الموسيقية يبرز في أكثر من مصدر عربي، من ذلك على سبيل المثال: « زعم أهل العلب أن الصوت الحسن يسري في الجسم ويجري في المروق، فيصفو له الدم، ويرتاح له القلب، وتهش له النفس، وتهتز الجوارح، وتخف الحركات» (...) «وزعمت الفلاسفة أن النغم فضلٌ بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استغراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان» (...) « وقد يوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا والآخرة، فمن ذلك أنها تبث على مكارم الأخلاق من اصطناع المروق، وصلة الأرحام، والذب عن الأمر ض، والتجاوز عن الذنوب. وقد يبكي بها الرجل على خطيئته، ويرقق القلب من حسوته، ويتذكر نعيم الملكوت ويُمثله في ضميره». راجع ابن عبد ربّه: **العقد الفريد** (كتاب النياقوتة الثانية) VI، ص ٣-٥ : الإيشيهي: **المستطرف**... II، ص ١٤٦.

(٩٤) ابن زيلة: **الكلية في الموسيقى**، ص ٧٤.



١ - معلومات أولية متفرقة :

من بين التغييرات الأولى الملموسة التي أشارت إليها بعض المراجع، تلك التي أدخلها كل من منصور زلزل وزرياب، نوجزها فيما يلي:

١- منصور زلزل الضارب (ت. ١٧٥ هـ / ٧٩١ م) : يوصف بكونه «أضرب الناس للوتر، لم يكن قبله ولا بعده مثله»^(٩٧)؛ فهو إلى جانب إقحامه للبعد المتوسط - بين البعد الطنيني والفضلة طنيني - والمعروف بوسطى زلزل بين الوسطى القديمة ووسطى الفرس؛ استنبط طريقة جديدة لتحسين صناعة العود، حيث استحدث الآلة المسماة «عود الشبوط» الذي قام مقام العود القديم «البربط» من ذلك الزمن فما بعد، هذا الأخير كان - كما أسلفنا - صندوقه الصوتي الكمثري، يؤخذ مع الذراع، من خشبة واحدة؛ بينما جاء الصندوق الصوتي لعيدان الشبايط^(٩٨)، بوضوي الشكل ويصنع منفصلا عن الذراع. وهو فرق أساسي فتح المجال للتصرف في حجم الآلة وتنويع شكلها، وجعلها تفوق من حيث جمال الصوت والمنظر، العيدان القديمة.

٢- زرياب (١٦٠-٢٢٨ هـ / ٧٨٩-٨٥٢ م) : «سابق المغنين ببلاد الأندلس»، أدخل مجموعة من الإصلاحات، من بينها^(٩٩) :

■ في بغداد:

حيث يصف عوده في حضرة الرشيد، مركزا على خفة الوزن ومعالجة الأوتار، فيقول: « وإن كان في قدر جسم عوده (أي عود أستاذه إسحق الموصلي) ومن جنس خشبه فهو يقع من وزنه في الثلث أو نحوه، وأوتاره من حرير لم يغلز بماء سخن يكسبها أناثة ورخاوة، وبمها ومثلثها اتخذتهما من مصران شبل أسد، فلها في الترنم والصفاء والجهارة والحدة، أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المتعاورة بها ما ليس لغيرها».

■ في قرطبة بالأندلس:

- اخترع مضارب العود من قوادم النسر، «معتاضا به من مرهف الخشب، فأبرع في ذلك للطف قشر الريشة ونقاؤه وخفته على الأصابع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته إيّاه».

- زاد في أوتار عوده وترا خامسا أحمر متوسطا «فاكتسب به عوده ألطف معنى وأكمل فائدة، وذلك أن الزير صبغ أصفر اللون، وجعل في العود بمنزلة الصفراء من الجسد، وصبغ الوتر الثاني بعده بالأحمر، وهو من العود مكان الدم من الجسد، وهو في

الفصل الأول

آلة العود

من خلال المصادر المكتوبة



آلة العود من خلال المصادر المكتوبة

بالمدرسة «العودية» لاتخاذها آلة العود التي اكتملت صناعتها، منطلقا أساسيا على المستويين، التطبيقي والتنظيري.

- المدرسة الإبداعية / الطنبورية (بين الرابع والسادس الهجري / العاشر والثاني عشر الميلادي): وهي نتيجة تمازج أعمق بين النظامين العربي والفارسي، وانتشار آلة الطنبور الخراساني إلى جانب آلة العود التي بقيت مع ذلك الآلة الرئيسية.

- المدرسة المنهجية / النظامية (بين السابع والتاسع الهجري / الثالث عشر والخامس عشر الميلادي): وهي حصيلة تداخل وتكامل الأنظمة الموسيقية الخاصة بمختلف العناصر المكونة للأمة العربية - الإسلامية، مشرقا ومغربا، تمخضت عنها نهضة فنية عارمة، اكتملت بفضلها ملامح المادة الموسيقية، وتوضّحت مناهجها ومصطلحاتها، وتوطدت أركانها وقواعدها؛ قبل أن تنتشت الأمة من جديد، وتزلزل في غياهب التعصب والتفكك...

أ / في تركيب العود:

كل المعلومات تفيد بأن آلة العود قد تحقق اكتمالها مع رواد العصر الذهبي للموسيقى العربية (الثالث الهجري / التاسع الميلادي)، وتأتي الكتابات المختصة لتؤكد ما أوردته الإشارات المتفرقة في هذا الشأن، وأولى الشواهد التقنية التي وصلتنا عن طريق الكتابات المختصة، تعود إلى فيلسوف العرب الأول وواضع أسس النظرية الموسيقية العربية: أبو يوسف يعقوب الكندي (١٨٠-٢٦١ هـ / ٧٩٦-٨٧٤ م). جاء في هذه المؤلفات^(١٠٠)، وصف شامل لما كانت عليه آلة العود في هذه المرحلة من تاريخ الموسيقى العربية : تفصيل لكيفية تركيب جميع أجزائها، ونوعية أوتارها وغلظها ونسبها؛ وكذلك تسويتها وبيان النغم المستخرج منها بالأحرف الأبجدية ضمن جداول منظمة.. هذا مع بيان حركات أصابع اليد اليسرى في المواضع الواجبة وموافقتها مع

الغلف ضعيف الزير، ولذلك سمي مثنى، وصُيغ الوتر الرابع أسود، وجُعِل من العود مكان السوداء من الجسد، وسُمي البمّ، وهو أعلى أوتار العود، وهو ضعف المثلث الذي عُطِل من الصيغ وتُرك أبيض اللون، وهو من العود بمنزلة البلغم من الجسد، وجُعِل ضعف المثنى في الغلف، ولذلك سُمي المثلث، فهذه الأربعة من الأوتار مقابلة للطبائع الأربع تقضي طبائعها بالاعتدال، فالبم حار يابس يقابل المثنى وهو حار رطب وعليه تسويته، والزير حار يابس يقابل المثلث وهو حار رطب، وقيل كل طبع بضده حتى اعتدل واستوى كاستواء الجسم بأخلاقه، إلا أنه عطل من النفس، والنفس مقرونة بالدم، فأضاف زرياب من أجل ذلك إلى الوتر الأوسط الدموي هذا الوتر الخامس الأحمر الذي اخترعه بالأندلس... وتفيد المصادر أن زرياب وضع هذا الوتر الخامس المُضاف «تحت المثلث و فوق المثنى، فكمّل في عوده قوى الطبائع الأربع، وقام الخامس المزيد مقام النفس في الجسد»...

يتبين من هذه الفقرة، إن إضافة الوتر الخامس لم تكن لتوسيع المساحة الصوتية للآلة، بل لتلبية غرض تجريدي بحثت اختصت به المدرسة العربية التقليدية مع الكندي ومن نحا نحوه، مثل إخوان الصفا وغيرهم، قبل أن تتخذ منحا تجريبييا رياضيا مع الفارابي وابن سينا... لذلك، بقيت إضافة زرياب للوتر الخامس خاصة به ولم تستمر من بعده. وبالتالي، فإن إضافة زرياب الفعلية على العود الذي ابتكره زلزل، تتلخص في تنقية الخشب ومعالجته لتخفيف وزن الآلة، تحسين نوعية الأوتار واستبدال المضرب الخشبي بريشة من قوادم النسر.

٢ - المؤلفات المختصة:

إلى جانب الإشارات المتفرقة التي ذكرناها، تتوفر مؤلفات مختصة أكثر دقة ووضوحا، يمكن من خلالها، تشخيص ما وصلت إليه آلة العود في ظل المدارس المتلاحقة للموسيقى العربية، وهي على التوالي:

- المدرسة التأسيسية / العودية (من صدر الإسلام حتى القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي): التي تمكنت، انطلاقا من الأساليب القديمة المتداولة في العصر الجاهلي، من إدخال عدة تحسينات عملية ونظرية، عبر مراكز إشعاع الحضارة العربية الإسلامية : مكة والمدينة، ثم دمشق وبغداد والقيروان وقرطبة وغيرها من عواصم الفنون والثقافة حيث بلغت الموسيقى أوج ازدهارها. وقد أُصطلح عليها

٩٧ (ابن عبد ربه: العقد الفريد، III، ص ١١٩: الأغاني، ٧، ص ٥٧-٥٨. كانت مصطلحات العزف تختلف حسب الآلات، من ذلك قولهم: «كان الفريض يضرب بالعود، وينقر بالدق ويوقع بالقضيب»، الأغاني، II، ص ٣٦٠

٩٨ (الشبايط ومفردها الشبوط: «ضرب من السمك الدقيق الذنب، المريض الوسط، اللبن الممس، الصغير الرأس، يكثر في نهري دجلة والفرات»، ابن منظور: لسان العرب، وهو يشبه في استدارته ووسطه العريض ورأسه الصغير بشكل العود المعروف بهذا الاسم.

٩٩ (ابن حيان القرطبي: المقتبس الثاني، ص ١٢٠-١٢٢؛ المقري: فتح الطيب، III، ص ١٢٢-١٢٣.

اليدين اليمنى، في جسيها الأوتار وإحكام الحركات والمقاطع... معلومات دقيقة تمّ اعتمادها وإثرائها ضمن سلسلة من المؤلفات تواصلت حتى القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي، ونخص بالذكر فيما يتعلق بالصناعة، ما أورده إخوان الصفا^(١٠١) (النصف الثاني من القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي)، وكذلك ابن الطحان^(١٠٢) (الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي) وهو من الموسيقيين المحترفين، ومخطوط «كشف الهموم»^(١٠٣) (التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي).

١- القياسات:

يقسم الكندي الكلام في معرفة «آلة الحكماء»، إلى ثلاثة فنون، هي: القول في تركيب العود؛ في معرفة الأوتار والنغم؛ وفي رياضة اليدين لذلك^(١٠٤). يمتني الفن الأول بشرح المقادير الواجب احترامها بين الأجزاء وقسمة الدساتين، ويستهلّه بالقول: «أن العيدان تختلف في كبرها وصغرها وعرضها وعمقها وأشكالها ورقتها وثخنها ورقة أجزائها، بعضها بقياس بعض»^(١٠٥). ثم يستعرض قواعد الصنع، كالآتي:

«أول ذلك أن يكون طوله: ستا وثلاثين إصبعاً منضمة - بالأصابع المثلثة الحسنة اللحم - ويكون جملة ذلك ثلاثة أشبار.

وعرضه: خمس عشرة إصبعاً.

وعمقه: سبع أصابع ونصفاً (وقد استعمل : للدوي)

وتكون مسافة عرض المشط مع الفضلة التي تبقى وراءه: ست أصابع.

وتبقى مسافة الأوتار: ثلاثون إصبعاً، وعلى هذه الثلاثين إصبع تقع القسمة والتجزئة، لأنها المسافة الصوتية،

فلذلك ينبغي أن يكون العرض: خمس عشرة إصبعاً وهي نصف هذا الطول.

وكذلك العمق: سبع أصابع ونصفاً وهي نصف العرض وربيع الطول.

ويجب أن يكون العنق ثلث الطول وهو: عشر أصابع.

ويبقى الجسم المصوت: عشرون إصبعاً.

وليكن ظهره على حقيقة الاستدارة، والخرط إلى جهة العنق، كأنه كان جسماً مستديراً حُط على بركار، ثم قُسم بنصفين فخرج منه عودان».

وفي نفس السياق، يقول إخوان الصفا^(١٠٦): «أتم آلة استخرجتها الحكماء،

وأحسن ما صنعوها الآلة المسماة بالعود»، ويرون أنه ينبغي أن تتخذ «خشباً طوله وعرضه وعمقه يكون على النسبة الشريفة وهي أن طوله مثل عرضه ومثل نصفه، ويكون عمقه مثل نصف العرض، وعنق العود مثل ربع الطول، وتكون ألواح رقاها متخذة من خشب خفيف ويكون الوجه رقيقاً من خشب صلب خفيف يطن إذا نُقِر».

وبخصوص هذه القياسات، يضيف ابن الطحان^(١٠٧): «أن يكون طوله أربعون إصبعاً بالأصابع المضمومة، وعرضه ستة عشر بالأصابع المضمومة أيضاً، وعمقه اثني عشر إصبعاً، وتركيب المشط منه على إصبعين وكسر، وتقدير عنقه الذي يركب عليه شبر واحد وعقد، ويكون طول بنجكه شبر وعقد، وعدد ملاويه ثمانية، فإن كان له زير حاد فعشرة - وإن كان ذلك لا يعرف في زماننا هذا - وتفتح عيناه على مقدار ثمانية أصابع مضمومة في صدره من ناحية الأسكرجة التي تتركب فيها العين، ويثقب تحت المشط ثقباً واسعاً فإنه مما يطيبه. وأطيب ما تكون العيدان بلا نقوش ولا تزيين ولا ترصيع ولا عاج ولا أبنوس بل خشباً واحداً، وإن لم يكن عن تنميته بالأبنوس مندوحة، فليكن مخففاً رقيقاً مختصراً، وهذا أبلغ ما يكون من صنعته».

وإذا ما اعتبرنا أن الإصبع المثلثة تساوي ٢ سم^(١٠٨)، فإننا نحصل على المقاييس التالية:

جدول ١: القياسات حسب الكندي وإخوان الصفا

العنصر	اصابع منضمة	أشبار	سم	النسب بين العناصر	إخوان الصفا
الطول	٣٦	٣	٧٢	ضعف العرض	مثل عرض وثل نصفه
العرض	١٥		٣٠	نصف الطول	
العمق	٧,٥		١٥	نصف العرض/ربيع الطول	مثل نصف العرض
عرض المشط مع الفضلة	٦		١٢		
الجسم المصوت	٢٠		٤٠		
العنق	١٠		٢٠	ثلث الطول	مثل ربع الطول
مسافة الأوتار	٣٠		٦٠		
نقطة ثقب الأوتار	(٣)		(٧)	عشر الطول	
مضرب الأوتار				على ٣ أصابع من المشط (عشر الوتر)	

آلة العود من خلال المصادر المكتوبة

١٠٠) راجع: رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى، تح. محمود أحمد الحفني، القاهرة، ١٩٥٩؛ مؤلفات الكندي الموسيقية (خمس رسائل: رسالة في خبر صناعة التأليف؛ كتاب المصوتات الوترية...؛ رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى، مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود؛ الرسالة الكبرى في التأليف)، تح. زكريا يوسف، بغداد، ١٩٦٢؛ رسالة الكندي في اللحن والنغم، تح. زكريا يوسف، بغداد، ١٩٦٥؛ رسالة في خبر صناعة التأليف، تح. يوسف شوقي، القاهرة، ١٩٦٩.

١٠١) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (الرسالة الخامسة من القسم الرياضي في الموسيقى)، II، دارصادر / دار بيروت، ص ١٨٢-٢٤٠.

١٠٢) حاوي الفنون وسلوة المحزون، نشرة داخلية - المجمع العربي للموسيقى- بغداد، ١٩٧٩؛ نسخة مصورة، معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية، فرانكفورت، ١٩٩٠.

١٠٣) كشف الهموم والكرب في شرح آلات الطرب، مؤلف مجهول، مخ. طوب قابو سراي - إستانبول، رقم ١٢٤٦٥ دراسة وتعريف ظمياء محمد عباس، مجلة الموردة، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤.

١٠٤) رسالة في اللحن والنغم، ص ٩ - ٢١. بفضل إمامه العملي بالموسيقى، وبآلة العود على وجه التخصص، أثبت الكندي واقع الموسيقى العملي وصناعة العزف على العود، وهو ما تؤكد هذه الرسالة التي صخرها إلى دراسة آلة العود، مركزا فيها بالأساس، على الجانب العملي؛ جاء الفن الأول في وصف الآلة، والفن الثالث في التدريب العملي عليها. أما الفن الثاني فيتمعرض فيه بإيجاز إلى معرفة الأوتار والنغم، محيلا إلى الكتاب الأعظم أو الرسالة الكبرى في التأليف

١٠٥) بالمراجع عدة إشارات، تفيد إلى أن صناعة الموسيقى في القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، كانت تستعمل أنواعا مختلفة من العيذان.

١٠٦) رسائل...، ص ٢٠٢-٢٠٦

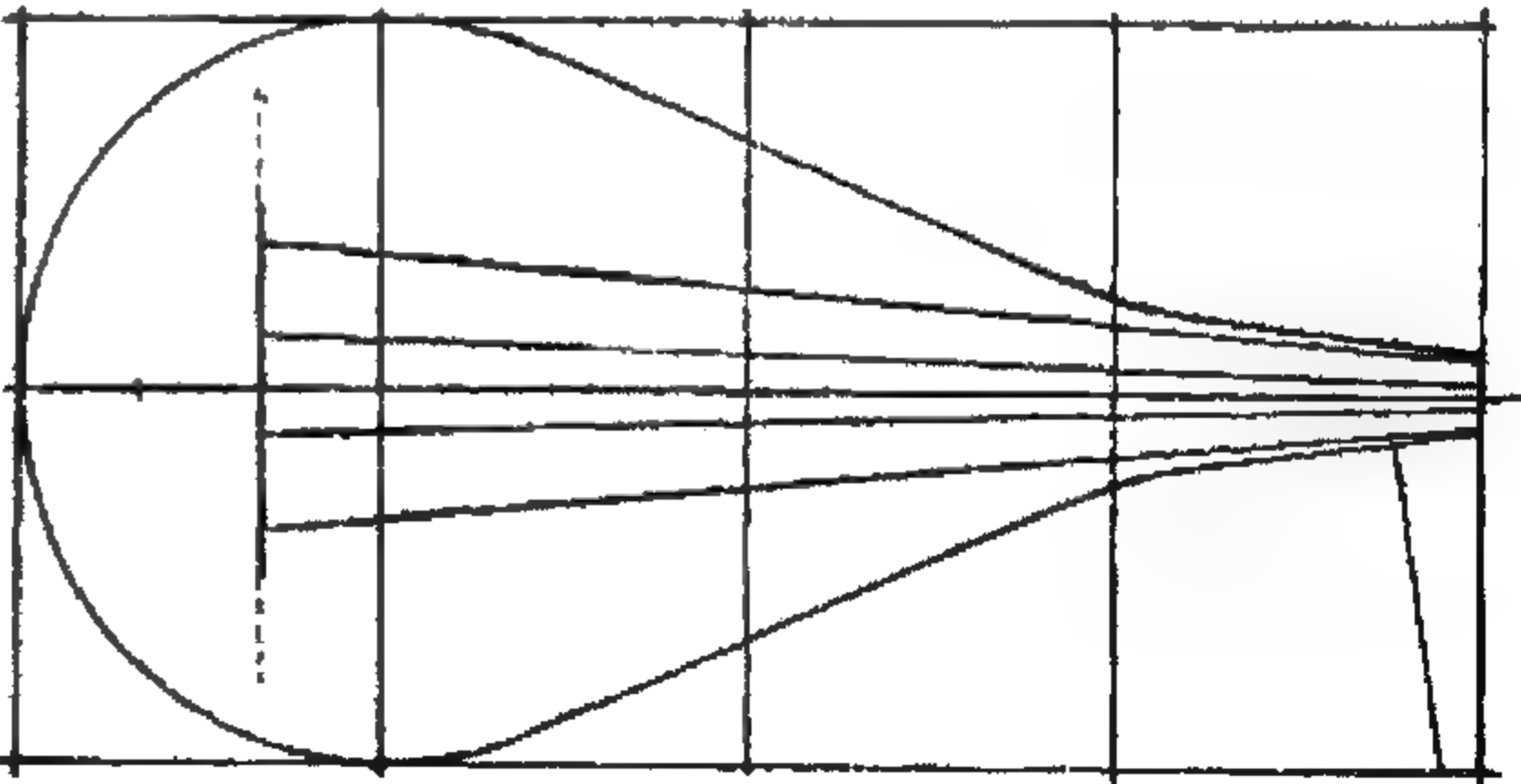
١٠٧) حاوي الفنون...: المقالة الثانية / الباب الثالث

١٠٨) طول الذراع الشرعي كما حدده الإمام الفزالي، يساوي ٢٤ أصبعا؛ وبالتالي فإن الإصبع يساوي ٢ سم تقريبا، وليس ١,٥ سم كما ذهب البعض.

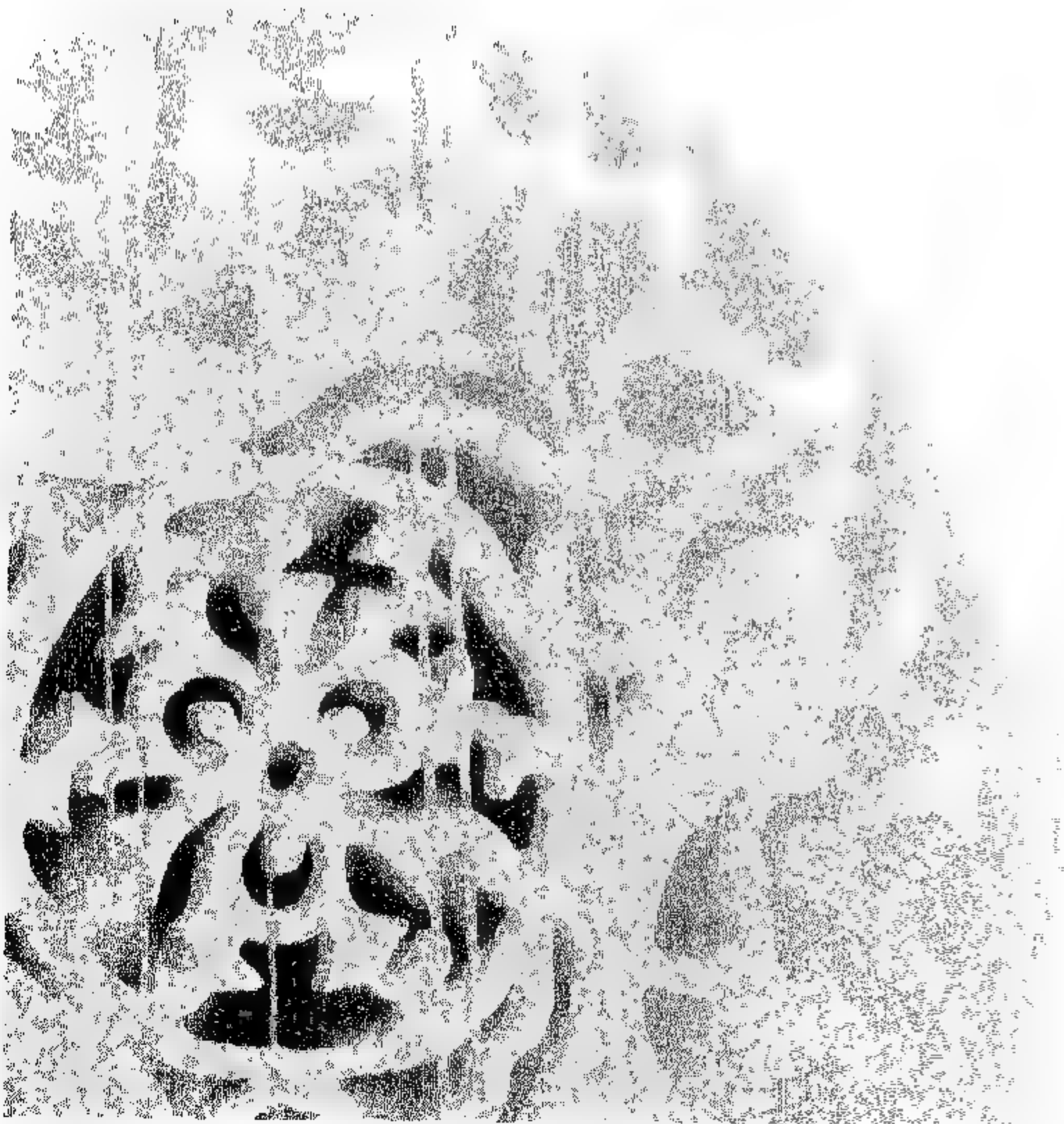
جدول ٢ : القياسات حسب ابن الطحان

العنصر	اصابع منظمه	اهبار	سم	مقادير اخرى
الطول	٤٠		٨٠	
العرض	١٦		٣٢	
العمق	١٢		٣٤	
تركيبية المشط	٢,٥		٥	
الحنق	شبر وعقد	شبر وعقد		
طول البنجك	شبر وعقد	شبر وعقد		
فتح العيون على الصدر				على مقدار ٨ ناحية الاسكرجة التي تتركب فيها العين
الوجه				قطعتان أو ثلاثة من الشاربين القديم المرقق
السير (الأضلع)				عددها، ١١ أو ١٣ من الشاربين القديم سمكها أنخن (مع العمالات؛ الورق الذي يمسك به السير)
مضرب الوتر				على ثلاث أصابع من المشط (أي العشر)

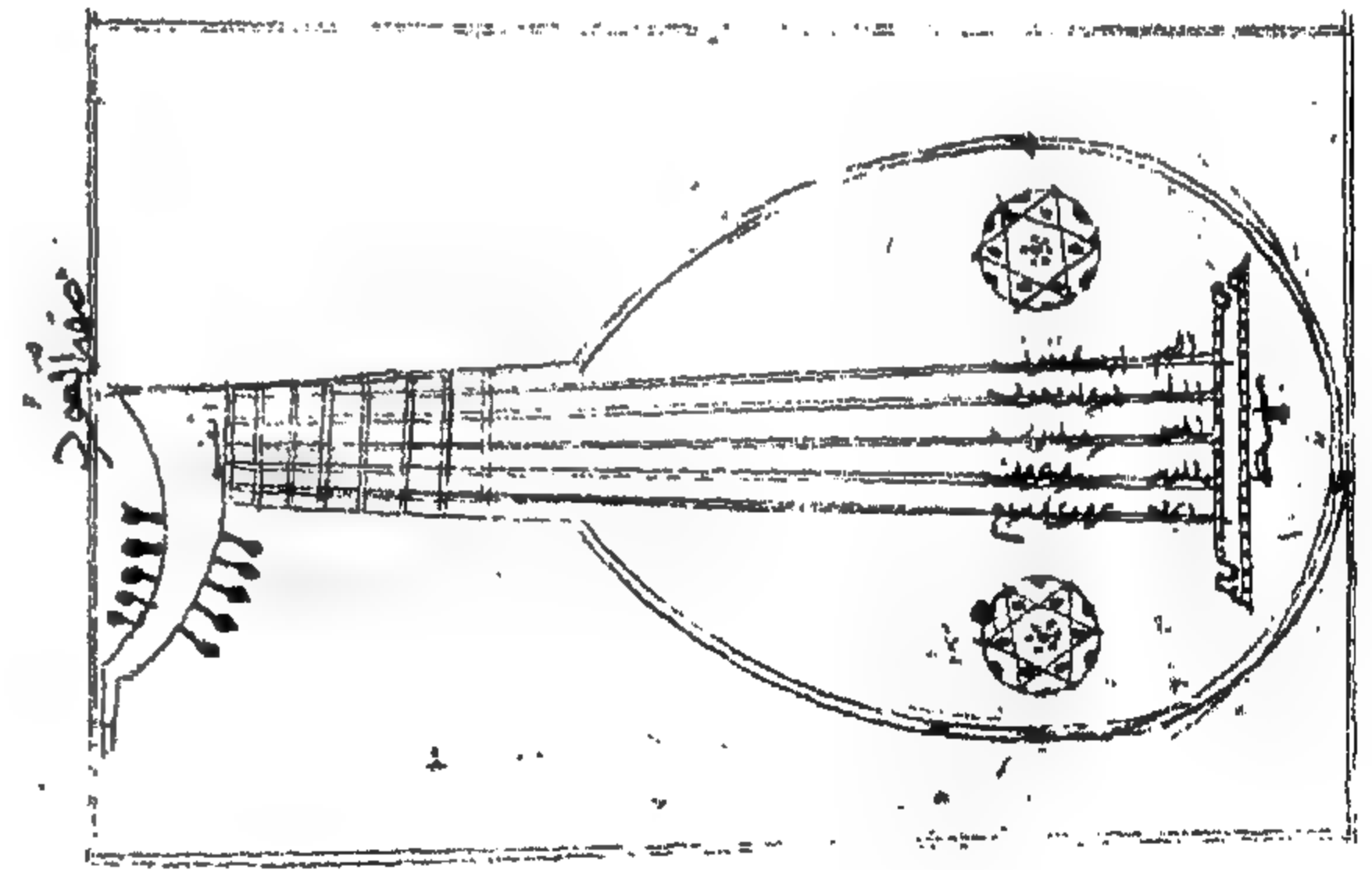
وإذا ما اعتمدنا بيانات الكندي، وإلى حد ما إخوان الصفاء، يمكننا تصور آلة العود على النحو التالي:



شكل (١)



ثم أخذ العود يختلف في أحجامه ويتنوع في أشكاله كما يظهر ذلك من بيانات ابن الطحان... ويجب أن تنتظر سنة ٧٢٤-٧٢٥ هـ/١٣٢٣-١٣٢٤م، لنحصل في إحدى مخطوطات كتاب الأدوار لصفي الدين^(١٠٩)، على تصميم بياني يعطينا صورة واضحة لمختلف تفاصيل ما كان يُعرف بـ **العود الكامل** المُشد عليه خمسة أوتار. يتضح من خلال هذا التصميم، أن الآلة قد رسمت ببركار، إذ يدخل مجموعها كما رأيناه في المؤلفات السابقة، ضمن مربع مضاعف، طوله يمثل ضعف عرضه. غير أننا نلاحظ مجموعة من التغييرات، منها: وجود شمسيات دائرية، وزاوية مرسومة بوضوح بين الصندوق الصوتي والذراع، تؤكد انفصالهما وذلك منذ التغيير الذي أدخله منصور ذلزل. يبدو واضحاً في التصميم، أن محيط الصندوق الصوتي محكم الصنع، جاء نتيجة فتحتين للبركار بنسبة $\frac{1}{4}$: يندرج قطر الدائرة الأولى في المربع السفلي، مكوناً بذلك مدى الأقواس الجانبية.



العود الكامل من الأدوار لصفي الدين الأرموي البغدادي (مخ. بتاريخ: ١٣٢٣-١٣٢٤م)

بالنظر إلى الشكلين السابقين، يبدو أن بعض قياسات أجزاء الآلة قد تغيرت نسبياً فيما بينها، وهو ما يمكن ملاحظته عند مقارنتنا بيانات الكندي مع تصميم مخطوط الأرموي.

جدول ٣: مقارنة لنسب معطيات الكندي وتصميم مخطوط الأرموي

أجزاء العود	الكندي (ق IX)	صفي الدين (ق XIII)
أوسع عرض الطول الكلي	$\frac{1}{4}$ - ديوان	$\frac{1}{4}$ - ديوان
عمق / أوسع عرض	$\frac{1}{4}$ - ديوان	$\frac{1}{4}$ - ديوان
طول الصندوق الصوتي / الطول الكلي	$\frac{3}{4}$ - الرابعة	$\frac{3}{4}$ - ديوان
طول العنق / الطول الكلي	$\frac{1}{4}$ - الرابعة	$\frac{3}{4}$ - ديوان
عرض الصندوق الصوتي / طول الصندوق الصوتي	$\frac{2}{3}$ - الخامسة	$\frac{1}{3}$ - ثالثة كبيرة
قطر الشمسية	$\frac{1}{4}$ - الخامسة	$\frac{1}{4}$ - ثالثة كبيرة
طول المشط	$\frac{1}{4}$ - أوسع عرض للآلة = ديوان	$\frac{1}{4}$ - أوسع عرض للآلة = ديوان
طول الصندوق	$\frac{1}{4}$ - أوسع عرض للآلة = ديوان	$\frac{1}{4}$ - أوسع عرض للآلة = ديوان

٢ - تفاصيل الصناعة:

- خصوصية الأجزاء ونوعية الأخشاب

لا شك وأن التقنية التي أدت إلى انفصال الصندوق عن الذراع، قد أحدثت - كما أشرنا - تغييراً جذرياً على صناعة الآلة التي صارت تتكون من عدة أجزاء خشبية صغيرة مرفقة، يُلصق بعضها ببعض. وقد تناول ابن الطحان الخشب الذي يصنع منه العود بالتفصيل والقياسات، قائلاً^(١١٠): «ينبغي أن ينظر أقدم ما يوجد من الخشب الشاربين السبط الخالي من التسبير والتشقيق والتعقيد والاضطراب وآثار المسامير، فينشر رقيقاً، ويجعل ما يعمل منه أوجه العيدان أن يكون أثخن من السير، ولا ينبغي أن يعمل الوجه قطعة واحدة لئلا يضطرم بل قطعتين أو ثلاث، وتعد السير، ويرقق الجميع ترقيقاً محكماً، ويقشر كلا الوجهين قشراً معتدلاً، وتوزن سيوره وزناً متساوياً كل واحدة بأختها التي تقابلها حتى أنها إذا وزنت لم تزد أحدهما على الأخرى ولم تنقص».

وفيما يتعلق بنوعية الأخشاب، نقرأ في مكان آخر^(١١١): «وكان السلف يصنعونه من أربعة أخشاب أطيب للآلة وأطرب وأقواها حساً وأصبر للعمل، وهي خشب الزان وخشب الدردار وخشب الساز وخشب الميس؛ فالزان يعطي رنة وصقاله، والدردار يعطي رقة ونعومة، والساز لا يتسوس وله رائحة ذكية، والميس سهل القطع».

آلة العود من خلال المصادر المكتوبة

الساز / الميس.	تركب بعضها على بعض.
- إخوان الصفا: ألواح رقاق من خشب خفيف ؛ الوجه: رقيق من خشب صلب خفيف يطن إذ نُقِر	- التستانات التي تحت الوجه، توثق ويقلل الخردك الحمالات: الورق الذي تمسك به السير من المنصوري الجيد المشقوق
مواد أخرى (للتزيين والترصيع)	- العنق: محفور باعتدال، محكم ورقيق؛ مع التثبيت من صفحة العنق وكيفية التركيب، كي لا يجرى مكبوبا إلى قدام أو إلى وراء.
- ابن الطحان: الخردك/ العاج / الأبوس / الذهب/ الجواهر.	- صفحة العنق: التثبيت منها والتحفظ من تركيبها، كي لا يجرى العنق مكبوبا إلى قدام أو وراء، ويجب أن يكون مسطوحاً (لا عاليا ولا مخفيا)
العود/ الصندل/ خشب الكافور	- البنجك: يعمل وثيقا
	- الملاوي: إلى الغنط قليلا
	- النقشة: يجب أن تهتدم وترقق ويحكم إصاقتها (تجنباً للطرز والفساد عند النزول إلى مركز الخنصر والنقشة)
	- المضط: لا يجب أن يتقل يشبه، لا يلبس عاجا ولا أبوسا ولا ذهب ولا جوهرا (لأنها تطرش العود)
	- الزينة: أطيب ما تكون العيدان: خشبا واحدا، بلا زينة، ولضرورة أبوس مخفف رقيق مختصر. وللضرورة تعمل من العود والصندل وخشب الكافور، للتجميل بها لا للعمل

- الأوتار:

■ طولها،

رأينا كيف أن الكندي في معالجته للمقاييس الخاصة بتركيب العود، يشير بوضوح إلى أن مسافة الأوتار: «ثلاثون إصبعا، وعلى هذه الثلاثين إصبع تقع القسمة والتجزئة، لأنها المسافة الصوتية؛ وهو يؤكد هذا القياس في أكثر من مكان، من ذلك قوله^(١١٢)؛ « وإنما صار مضرب الأوتار على ثلاثة أصابع من المشط لأنه موضع جزء من آخر التوتز وهو العشر؛ ويقول في مكان آخر: «ثم قاسوا بالثلاثين درجة التي في كل برج الثلاثين إصبعا التي هي طول الأوتار». نستخلص من ذلك، أن أوتار العود آنذاك كان طولها ثلاثين إصبعا أي حوالي ٦٠ سم، وليس ٦٠ سم كما ذهب البعض باعتبارهم الإصبع ١,٥ سم عوض ٢ سم.

ويفصل ابن الطحان بقية الأجزاء قائلا^(١١٣): « أن أكمل العيدان وأعد لها، ما كان من إحدى عشرة سيرة، وقد يعمل من ثلاث عشرة أيضا ليتكون ظهره ويتدور، ولا تركب بعضها على بعض، بل توثق التستانات التي تحت وجهه، ويقلل الخردك، ويجعل الورق الذي تمسك به السير = وهي الحمالات = من المنصوري الجيد وإن كان مشفوقا فذاك أحسن حتى لا تجفو على السير.

ويعمل عنقه محفورا حفرا معتدلا محكما رقيقا، وتكون اليد منطبقة عليه عند مسكه، ويعمل بنجكه وثيقا، وملاويه إلى الفلظ قليلا، ويحتاط صانعه في إصلاح المشط وتقديمه وتأخيرته وكذلك الأنف فإن عليهما التعويل، بالاتفاق والاعتماد والاجتهاد، ويجب أن يتحفظ من صفحة العنق ومن تركيبه كي لا يجرى مكبوبا أما إلى قدام أو إلى وراء. فأما النقشة فينبغي أن تهتدم وترقق ويحكم إصاقتها والا وقع الطرزيز والفساد عند النزول إلى مركز الخنصر والنقشة، ويكره فيه أن يكون عاليا أو مخفيا بل مسطوحا مستويا...

وأما المشط فلا يجب أن يتقل بشيء، ولا يلبس عاجا ولا أبوسا ولا ذهباً ولا جوهرا لأنها تطرش العود، وإنما الزينة في العيدان التي تعمل من العود والصندل وخشب الكافور فهي للتجميل بها والزينة لا العمل بها.

ويختتم ابن الطحان تفاصيله هذه، ناصحا: « فأما ما يضر العيدان ويفسدها وكذلك سائر الآلات المصنوعة للغناء: الحر الشديد، والبرد الشديد، والمطر، والندى، والحمل بالبحر، والإلصاق بالأجسام العرقة، والتقريب من النار وكذلك من الشمس، والأهوية الرطبة، وأذر البحر، والتدشير بالمناديل والأعباب، وأن يصيبها الشراب، وفضح ماء الورد أو غيره، وأن يبدل منها مشط أو عنق، فإن ذلك يعير كيانها الأول وتركيبها... وتضرها الصدوع والشقوق، وتفتح السير وتتوء الوجه عن حمالاته».

جدول ٤: تفاصيل الصناعة

مواد الصناعة	من قواعد الصناعة (ابن الطحان)
الأخشاب	الخشب: ينشر رقيقا - يرقق ترقيقا محكما- يقشر كلا وجهين قشرا معتدلا
- ابن الطحان: الشاربين السبط/ المنصوري / المنصوري الجيد المشقوق	الوجه: في قطعتين أو ثلاثة، خشب أخن من السير
- كشف الهموم: الزان / الدردار /	السير (ج سيرة: ١١-١٢، ليتكون الظهر ويتدور): توزن وزنا متساويا كل واحدة بأختها التي تقابلها بلا زيادة ولا نقصان / لا

■ عددتها:

تتفق المصادر على أنه في الأصل، كان للعود عند الضاربين، أربعة أوتار فردية، تسمى على التوالي: البم - المثلث - المثنى - الزير^(١١٤)، بينما كان النظريون - اعتباراً من الكنسي - يفترضون له وتراً خامساً لسهولة بحث النظرية الموسيقية في حدود طبقتين (ديوانين)، دون اللجوء إلى نقل اليد اليسرى من وضعها الأول على الدساتين - ويسمون هذا الوتر الخامس: الزير الثاني، أو الزير الأسفل، أو الحاد. ثم حاول بعض الموسيقيين مضاعفة، بل حتى مثلثة الأوتار، عوض وتر واحد، وذلك قصد تقويتها ودعم أصواتها أو «احتياطاً لانقطاعها وتفخيماً لها». كما شُدد وتر خامس فقلي «ليخرج من سبابتها وينصره طنينان تنتمي للذي بالكل مرتين (ديوانين)، فكان يتعطل.. فهجر ذلك، وصاروا إذا احتاجوا إلى إيجاد هاتين النغمتين نزلوا تحت خنصر الزير بإصبعين - نزولاً يفعل طنينين - فيكون تحت خنصر الزير بالقوة نغمتان تنتمي للذي بالكل مرتين»^(١١٥).

مع استمرارية هذه الآلة الرباعية الأوتار المسماة بـ:

* العود القديم، ظهر على الساحة الموسيقية، تباعاً منذ القرن السابع

لهجري / الثالث عشر الميلادي، نوعان جديداً من العود:

* العود الكامل: «أشهر الآلات وأثمنها - يقول الصفي الدين- هي الآلة المسماة بالعود يشد عليها خمسة أوتار مضاعفة: البم - المثلث - المثنى - الزير - الحاد». وأما اصطلاحها فهو أن تجعل مطلق كل وتر مساوياً لثلاثة أرباع (الرابعة النامة) ما فوقه، فيصير الجمع الكامل (أي ديوانين) مندرجاً فيما بين مطلق الأعلى الذي هو البم، وينصر الأسفل الذي هو الحاد»^(١١٦). وبالتالي، حافظ على التسوية المعهودة، واعتبروه ز أشرف الآلات ذوات الأوتار»^(١١٧)... يبدو أن استعمال الوتر الخامس أصبح ممكناً لسببين، أولاً لكبر حجم العود، وثانياً لنزول الأوتار نحو القرار، وذلك على النحو التالي: جعل الحاد مكان الزير، والزير مكان المثنى، والمثنى مكان المثلث، والمثلث مكان البم الذي صار أكثر غلظة.

* العود الأكمل: تشير مؤلفات القرن الثامن - التاسع الهجري/الرابع عشر - الخامس عشر الميلادي، إلى أن «بعض العملة المتأخرين يشدون على ساعد هذه الآلة وتراً سادساً ويسمونها العود الأكمل». وهو وتر مفرد، يضاف أسفل الوتر الحاد ويسوّى على قرار ديوان الوتر الثالث، ويقوم بالتالي، بدور القرار. مما يجعل

المجموع إحدى عشر وتراً، خمسة مضاعفة وسادس مفرد. وربما ضعف البعض الوتر السادس^(١١٨). ويؤكد مخطوط «كشف الهموم» تداول هذا التنوع بقوله: «أن العود أنواع بحسب عدد أوتاره: فمنه عود ذو اثني عشر وتراً ومعشر ومثمن». وهو يتضمن صورة لعازف على العود، من المرجح أنه العود الأكمل إذ تبرز منه ستة أوتار.



■ مادتها وكميتها:

كانت الأوتار تصنع على علاقة بين كمياتها أي غلظها، ويعبر عنها بالمتواليات العددية: 4 - 3 - 2 - 1، ويصف الكندي، الأوتار الأربعة، على التوالي^(١١٩):

- البم: وتر من معى دقيق متساوي الأجزاء وليس فيه موضع أغلظ ولا أدق من موضع، ثم طوي حتى صار أربع طبقات وقتل فتلاً جيداً.
- المثلث: سبيله سبيل البم غير أنه من ثلاث طبقات.
- المثنى: وهو من طبقتين - غير أنه من إبريسم حتى قتل فصار في قياس الطبقتين من المعى في الغلظ.

آلة العود من خلال المصادر المكتوبة

ولا يرخى بعضها دون بعض» (...) «وإذا أردت اختيار هذه الأوتار لتركيبها فتحتاج أولاً: أن يكون الزير وزناً، والمثنى وزن الزير وزيادة الثلث، والمثلث وزن المثنى وزيادة الثلث، والبيم وزن المثلث وزيادة الثلث». وهذا ما يردده حرفياً الحسن الكاتب^(١٢٢)؛ علماً وأنها نفس النسب المعتمدة لدى كل من الكندي وإخوان الصفا. وعلى هذا الأساس، فالوتر الخامس - إذا ما زيد - يجب أن يتضمن ٢٠ طاقة من الإبريسم، وهو ما يجعله رقيق جداً وبالتالي لا يحتمل الشد المطلوب «فكان يتعطل.. فهجر ذلك»^(١٢٤)؛ واستعمل نظرياً وأجل تطبيقياً، حتى سمح توسيع حجم العود وبالتالي طبقة الصوتية باستعماله.

ومن جهته، يضيف ابن الطحان معلومة جديدة بالاهتمام، تؤكد على ضرورة اختيار الآلات للحلوق المختلفة وما يلاءم كل منها، قائلاً^(١٢٥): «أحق من اختيار الآلة: المغني بها إذا كان عازفاً، فإن كان جاهلاً اختيرت له. والعود الجهير يصلح لما يشاكله من الحلوق، والواطي يصلح للحلق الضعيف، والحاد يصلح للحلق الصياح». وهذا ما يؤكد شعور الموسيقيين آنذاك، بأهمية تنوع الطبقات، وبالتالي تنوع العبدان، مع ضرورة استغلال مجمل أوتار العود، واعتماد أكثر من وضع في أسلوب العزف.

- الزير: من طبقة واحدة - وهو من إبريسم في حال طبقة من المعى.

- الزير الثاني أو الأسفل أو الحاد (وهو وتر نظري بحث)...

وفي الأوتار الأربعة، يقول إخوان الصفا^(١٢٠): «بعضها أغلظ من بعض على النسبة الأفضل وهو أن يكون غلظ البيم مثل غلظ المثلث، ومثل ثلثه، وغلظ المثلث مثل غلظ المثنى ومثل ثلثه وغلظ المثنى مثل غلظ الزير ومثل ثلثه، وهو أن يكون البيم: أربعاً وستين طاقة إبريسم والمثلث: ثمانية وأربعين طاقة، والمثنى: ستاً وثلاثين طاقة، والزير سبعا وعشرين طاقة إبريسم. ثم تُمد هذه الأوتار الأربعة على وجه العود مشدودة أسفلها في المشط، ورؤوسها في الملاوي فوق عنق العود، فعند ذلك تكون أطوالها متساوية».

وفي جعل المثنى والزير من الإبريسم دون البيم والمثلث وهما من الأمعاء، يُرجع الكندي ذلك إلى سببين، الأول «أن النغم إذا تراكمت حتى تصير من الدقة إلى مثل حالها في المثنى والزير، احتاجت إلى صفاء طنين الإبريسم الذي إذا مُدَّ كان أقصى طنيناً من الأمعاء». والثاني «إن الوتر في هذا الموضع يحتاج من المد لتقويم نغمته وتثقيفها إلى ما لا تقوى عليه طبقة واحدة من الأمعاء الدقيق ولا طبقتان، فكان الإبريسم إذا صُيِّر بقياس ذلك الأمعاء في الغلظ قوي على ما يحتاج إليه من المد دون الأمعاء»^(١٢١)...

كما أنه لا يجب أن يفهم من وصف إخوان الصفا، أن مادة الأمعاء قد أهملت وصارت جميع أوتار العود تُتخذ في عهدهم من الإبريسم. ذلك لأن القصد من شرحهم، كان بالأساس، تحديد النسب الكائنة بين الأوتار؛ والرائج لدى الموسيقيين - كما تفيد أغلب المصادر - هو استعمال الحرير والأمعاء. يقول ابن الطحان^(١٢٢): «ويكون الحرير فيها من الإبريسم الممتاز السالم من العقد والغلظ والرقّة والتحفّظ فيها من الاختلاف؛ فإنها إذا اختلفت تعشقت النغم ونبت من السمع وبعث الطرب، وإنما تصفو النغم بصفائها واختيارها، والمصارين معا، بأن يؤخذ وتران فيجمع طرفاهما في إبهام الرجل ويمسك طرفاهما الآخرين في اليد اليسرى، وينقران في موضع واحد فإذا تحركا في وقت واحد وسكتا معا فهما مؤتلفان، وإن سكنت حركة الواحد قبل الآخر فهما مختلفان، وهذا مليح غريب. وأول ما تعلق المثاني وبعدها الأزيار وبعدها المثالث وبعده ذلك البيم، وتقاس بعضها على بعض وتمدد وتنقر حتى تستقر، ولا يركب جديد مع قديم ولا غليظ مع دقيق

١٢٢ (رسالة في اللحون والنغم، ص ١٤ و١٥، الرسالة الكبرى في التأليف (الفن الثاني)، ص ١٢٣-١٢٥.

١١٤ (كان المنظرون يسمون أغلظ أوتار العود وهو البيم: أعلاها، والزير وهو أكثرها حدة: أوطاها، وذلك تبعاً لمواضع هذه الأوتار من العود في أثناء العزف وهو ما درج عليه العزف عبر المديريات القديمة وظل جارياً حتى القرن الخامس؛ وكذلك الأمر بأوروبا في التدوين الجدولي (تابلاتوره).

١١٥ (راجع: ابن سينا: جوامع علم الموسيقى...، ص ١٤٥؛ ابن زبلة: الكافي في الموسيقى، ص ٧٤-٧٧ وهذا ما يذهب إليه بقية المنظرين...

١١٦ (الأدوار...، ص ٩٢-٩٤؛ الرسالة الشرفية...، ص ١٤٠ وما بعدها.

١١٧ (اللاذقي: الفتحية...، ص ١٧٨-١٧٩.

١١٨ (من ذلك: ابن غيبي والجرجاني واللاذقي ومخطوطي كنز التحف وكشف الهموم

١١٩ (رسالة في اللحون والنغم، ص ١٥-١٦؛ وكذلك: رسالة في خبر صناعة الموسيقى، ص ٤٧-٤٨؛ الرسالة الكبرى في التأليف، ص ١٢٣-١٢٧.

١٢٠ (رسائل...، ص ٢٠٣-٢٠٤.

١٢١ (رسالة في اللحون والنغم، ص ١٦

١٢٢ (حاوي الفنون...، المقالة الثانية / الباب الخامس

١٢٣ (كمال أدب الغناء، الباب الحادي والثلاثون.

١٢٤ (ابن سينا: جوامع علم الموسيقى...، ص ١٤٥.

١٢٥ (حاوي الفنون...، المقالة الثانية / الباب العشرون.

جدول ٥ : كمية الأوتار ومادتها

الأوتار	الكندي	إخوان الصفا	ابن الطحان/الحسن الكاتب/إخوان الصفا	النسب
الطول ٣٠ إصبع (٦٠ سم)				
المادة	امعاء /إبريسم	ابريسم	مصران / ابريسم	
البم	٤ طبقات امعاء	١٤ طاقة ابريسم	وزن المثلث + الثلث	
المثني	٣ طبقات امعاء	٤٨ طاقة ابريسم	وزن المثني + الثلث	$\frac{3}{4}$ البم - $\frac{3}{4}$ البم
المثني	إبريسم في قياس طبقتين امعاء	٣٦ طاقة ابريسم	وزن الزير + الثلث	$\frac{1}{4}$ المثلث - $\frac{1}{4}$ المثلث
الزير	إبريسم في قياس طبقة امعاء	٢٧ طاقة ابريسم	وزن معين	$\frac{1}{4}$ المثني - $\frac{1}{4}$ المثلث - $\frac{1}{4}$ البم

■ تسويتها:

تُشد أوتار العود (مد الأوتار) ، بقوة شد تتفاوت حسب كميتها (الغلظ/الدقة) ، لتصدر نغمات مطلقاتها في نظام يحدد تسوية الآلة. ويقول الكندي (١٢٦)؛ «جُمِل البم أربع طبقات لأنه أسس لأوائل النغم وهي النغم الكبار الخارجة من أوسع موضع في الحنجرة - وهو أصل قصبة الرئة - ولذلك يجب إذا عُلق البم في موضعه - الذي هو أعلى مواضع الأوتار - أن يمد ملواه ويترنم بهذه النغمة. أعني أول نغمة في أصل الحنجرة، ويُحرك البم بإبهام اليد اليمنى، فإذا استوى مع تلك النغمة فأوقفه على ذلك المد فإنها مرتبته في التسوية» (١٠٠) «ثم تتراقى النغم في الأوتار كتراقيقها في الحنجرة نغمة نغمة حتى تصير إلى أدقها في الحنجرة وكذلك إلى أدقها في الأوتار». وهكذا يتابع الكندي شرحه التفصيلي لشد / تسوية بقية أوتار العود على أساس ما يسميه بـ «التسوية العظمى» أي تتالي الرابعات التامة بين الأوتار، وذلك بشد المثلث حتى يساوي الخنصر على البم، وشد المثني حتى يساوي الخنصر على المثلث، وشد الزير حتى يساوي الخنصر على المثني... ويضيف: «قد يستتبط الضراب تسويات كثيرة من هذه التسوية، ويريدون بذلك تقوية النغمة التي عليها مقاطع الأصوات ووقفات الضرب بنغم تشاكلها وتساعداء، وأكثر ما يفعلون ذلك في البم من بين الأوتار، فإنه إذا وقعت التسوية العظمى على ما يجب : حطوا البم حتى يساوي مطلق المثني، فكانت

هذه عندهم تسوية أخرى. وكذلك يرفعونه أيضا إلى بنصر المثني فتكون تسوية أخرى، وإلى خنصره فتكون تسوية أخرى... غير أن جميع هذه التسويات ناقصة لأن البم هو ذو أربع نغمات فصيروه لنغمة واحدة، وكلما فعلوه من ذلك وغيره راجع إلى التسوية العظمى، وما استنبطوه منها فإنما ذلك معناه يجمّلون به نغمتهم لا غير» (١٢٧).

لقد أكد هذه التسوية مختلف المنظرين الذين جاؤوا من بعد، بداية من الفارابي (١٢٨) الذي خاض بإسهاب في التفسيرات اللازمة للتسوية المشهورة للأوتار- البسيطة والمركبة- والنسب الصوتية بينها إلى جانب توضيحات وتفسيرات مستفيضة تتعلق بالسلم الموسيقي. وتابع المنظرون بالشرق والمغرب والأندلس، شرح ذلك، مجمعين على أن «المشهور المتداول المقدم هو العود»، وعلى قسمة طول الوتر ما بين المشط والأنف، «على الربع من جهة الملاوي وشد عليه الدستان الأسفل، وهو المنسوب إلى الخنصر، فيكون بين مطلقه وبين خنصره: الذي بالأربعة» (١٠٠) على أن التسوية المشهورة: «أن يجعلوا نغمة مطلق كل وتر اسفل مساوية لخنصر الوتر الذي فوقه، حتى يقوم بدل ثلاثة أرباع، إلى أن يتم الذي بالكل مرتين» (١٢٩) ... ووصولاً إلى صفى الدين ومن جاء بعده، والذي يذكر بدوره: «بأن أشهر الآلات وأثمنها هي الآلة المسماة بالعود يشد عليها خمسة أوتار أعلاه البم ثم يتلوه المثلث والمثني والزير والحاد. وأما اصطحابها فهو أن تجعل مطلق كل وتر مساوياً لثلاثة أرباع ما فوقه فيصير الجمع الكامل مندرجاً فيما بين مطلق الأعلى الذي هو البم وبنصر الأسفل الذي هو الحاد» (١٣٠) .. ويلخص أحمد التيفاشي (٥٨٠-٦٥١ هـ / ١١٨٤-١٢٥٣ م) نوعية هذه التسويات في ذكره للموسيقي الأندلسي ابن الحاسب، بقوله: «وفي تسوية العود مما نقله عن ابن باجه في الطبقات الأولى وذلك أنهم حددوا به الطبقة في تسوية المثاني، يجعلون الزير مثل خنصر المثني ويجعلون المثلث مثل سبابة الزير ويجعلون البم مثل الزير فهذا هو الترتيب عندهم في الوضع الأول ثم يقع الاختلاف بين المتساوي بحسب اختلاف البم، فإذا جعل البم مثل سبابة المثني يسمون هذه التسوية المزموم وإذا جعلوه مثل الزير سموها المطلق وإذا جعلوه مثل مجنب سبابة المثني سموها المجنب ...» (١٣١).

في هذا السياق، نشير إلى أن تطابق معطيات آلة العود بكل من المشرق والمغرب

آلة العود من خلال المصادر المكتوبة

العنق الدقيق وهو موضع الأنف - فحيث انتهت الأصابع الثلاث أدير على ذلك الموضع قطعة من بيم دورين اثنين ، ثم يربط على ظهر العنق رباطا شديدا لا يتهيا له لشدته أن يزول عن موضعه.

ثم يُقدر من هذا الدستان - إلى ما يلي المشط - إصبعين اثنين ، ويُشد على الموضع قطعة من مثلث على سبيل الدستان الأول وهذا : لدستان الوسطى في جميع الأوتار؛

ثم يُقدر من ذلك إصبع واحد إلى جهة المشط ثم يُشد عليه دستان من مثلى على شرائط الدساتين اللذين سلفا (البنصر)؛

ثم يُقدر من هناك إصبع ونصف ويُشد على الموضع قطعة من زير على سبيل الدساتين المتقدم (المختصر).

أن هذه الآلة - يلاحظ الكندي - «ليس فيها شيء إلا وفيه حلة فلسفية ، إما هندسية، وإما عددية ، وإما نجومية، فأما قسمة الدساتين فإن الحلة فيها عددية، وذلك أنه لما كان طول الوتر ثلاثين إصبعها كان أقل أجزائه المنطوق به لفظة واحدة: العُشر، وهو ثلاث أصابع ، فكان موضع نفمة وشد هنالك دستان السبابة، لأن ما كان أقل من العشر، كجزء من أحد عشر وجزء من اثني عشر وغيرها من الأجزاء، لا يقال له جزء مطلق معلوم لأنه لا اسم له، وإنما الاسم لفظة واحدة كعشر وتسع وثمان إلى أن يبلغ النصف»... ويواصل شرحه ليحدد موضع دستان الوسطى على السدس (إصبعين من دستان السبابة، وخمسة من أول

والأندلس، خلال مختلف هذه المراحل، يبدو واضحا من خلال أخبار عدد من الموسيقيين والمنظرين أمثال زرياب ومؤنس البغدادي (٢١٤٥ هـ / ٩٢٦ م) وأمية ابن أبي الصلت (٤٦٠ - ٥٢٩ هـ / ١٠٦٧-١١٢٤ م) وابن باجة (٤٦٣-٥٣٤ هـ / ١٠٧٠-١١٣٩ م) ولسان الدين ابن الخطيب (٧١٣-٧٧٦ هـ / ١٢١٣-١٢٧٤ م)، وغيرهم.

- الدساتين :

■ دورها:

أما الدساتين^(١٢٣) فهي حدود النغم، ويجب أن تكون أربعتها، يقول الكندي^(١٢٣): «ربع الطول - وهي سبع أصابع ونصف - مساوية لمسافة العمق، ولا يجوز في هاتين المسافتين أن تزيد إحداها على الأخرى - أعني مسافة عمق العود ومسافة دساتينه».

ويضيف «أن كل شيء عمل منه له معنى، وفعل أتخذ، ومن أجله عمل»، من ذلك: عمق العود، وقسمة الدساتين، فإن عمق العود إنما استعمل : للدوي، وقسمة الدساتين : لتفصيل النغم وإيضاحها، وقدرة حاجة كل واحد من هذين المعنيين إلى صاحبه كقدر حاجة صاحبه إليه، وذلك: إن العمق إن كان أقل من مسافة الدساتين خرجت النفمة خرساء لضيق مجالها، وكذلك إن كانت مسافة العمق أكثر من مسافة الدساتين عظم الدوي وصارت النغم قليلة الفصاحة، لا ينقضي دوي إحداها لعظمه حتى تأتي النفمة الأخرى فتجده، فيكون من ذلك الوهن في بيان النغم وفصاحتها، فوجب لذلك أن تكون هاتان المسافتان متساويتان، ليكون فعلاهما متساويا.

■ مواضعها وطريقة شدّها :

وفي بيان مواضع الدساتين، جاءت النتائج متكاملة وإن اختلفت الطرق، يعتمد الكندي في ذلك، احتساب عدد الأصابع، فيقول^(١٢٤): «أما الدستان الأول الذي يسميه الحكماء «المفتاح» فإنه يلي الأنف وهو الذي تقع عليه الإصبع السبابة، وهو مشترك لجميع الأوتار ولا يقع عليه من الأصابع إلا السبابة فقط ، وتركيبه : أن يقدّر ثلاث أصابع من هذه الثلاثين التي هي طول الوتر - ويكون التقدير من رأس

١٢٦ (رسالة في اللحن والنغم، ١٥: الرسالة الكبرى في التأليف، ص ١٢٥-١٢٨.

١٢٧ (المرجع السابق، ص ١٦-١٨.

١٢٨ (الموسيقي الكبير، ص ٤٩٨-٦٢٨.

١٢٩ (ابن زبلة: الكافي...، ص ٧٤-٧٧.

١٣٠ (راجع الأدوار... الفصل الثامن، ص ٩٣-٩٤: الشرفية...، ص ١٤٠-١٤٢؛ كذلك اللاذقي: الرسالة الفتحية...، ص ١٧٨-١٨٢؛ ابن غيبي: جامع الألحان، ص ١٠٦-١٠٩.

١٣١ (متعة الأسماع في علم السماع : الباب الحادي عشر.

١٣٢ (الدستان (وجمعها دساتين) مصطلح فارسي معناه «الكف» ويطلق على اللمسات النغمية الواقعة على الوترينات ذات الرقبة أو الذراع. فهي الرابطات التي توضع الأصابع عليها، ويستدل بها على مخارج النغم من أجزاء الوتر ويقابلها في العربية «العتب» ، يقول الأعشى:

وبلى الكف على ذي عتب ❖ يصل الصوت بذى زير أبح.

١٣٣ (رسالة في اللحن والنغم (الفن الأول / القول في تركيب العود)، ص ١١ وما بعدها.

١٣٤ (المرجع السابق، ص ١٢-١٤.

الوتر)؛ وموضع دستان البنصر على الخمس (وهو ستة)؛ ودستان الخنصر على موضع الربع الذي قدروه لجملة الدساتين.

وفي مكان آخر، يستعمل الكندي شرحا ثانيا، يضيفه إلى احتساب الأصابع في قسمة دساتين العود^(١٣٥). وبالمقارنة بين الطريقتين، نستخلص الفوارق التالية:

جدول ٦: قسمة الدساتين عند الكندي (بالسنت وما يماثلها من نسب)

الدساتين	الشرح الأول	النسبة	الشرح النسبة الثاني	نوع المسافة (١)	الفرق بالسنت (٢)
مطلق - سبابة	٢٠٤	٨/٩	١٨٢	٩/١٠	بعد مليني - بعد كامل أقل زائد ٢٢ (كوما)
سبابة - وسطى	٩٠	٢٥٦/٢٤٣٨	١٣٤	٢٥/٢٧	بقية / فضلة - بقية كبيرة ناقص ٤٤ (كومتان)
وسطى - بنصر	١١٤	٢١٨٧/٢٠٤٨	٧٠	٢٤/٢٥	فضلة مليني - نصف بعد ملون زائد ٤٤ (كومتان)
بنصر - خنصر	٩٠	٢٥٦/٢٤٣	١١٢	١٥/١٦	بقية / فضلة - نصف دياتوني ناقص ٢٢ (كوما)
مطلق - خنصر	٤٩٨	٤/٣	٤٩٨	٤/٣	الذي بالأربع (رباعية تامة) متساوية

لابد من التنويه، أن دستانا وحيدا لا يتغير، هو دستان الخنصر الذي يبقى في علاقة رياضية ثابتة مع المطلق، أي الرابعة التامة الكائنة بين الأوتار الأربعة؛ من البم في القرار، إلى الزير آخر أوتار العود وأكثرها حدة. في حين تدخل تغييرات طفيفة على بقية الدساتين (من كومة إلى كومتين)، وهي فروق كانت - ولا تزال - تميز أداء أهل الصناعة بتلوين نغم السبابة والبنصر، وخاصة الوسطى التي كان موقعها على الدوام، موضع تبديل وتغيير. ولا بد من التأكيد هنا، على أن أهل الصناعة الموسيقية لم يتبعوا عمليا، نظاما رياضيا ثابتا في شد الدساتين وتحديد موضعها من العود، بل كانوا بحكم حركية نظام موسيقاهم اللحني والإيقاعي، يدخلون تغييرات وتلوينات ليس استجابة لأذواقهم وأحاسيسهم فحسب، بل وكذلك، تجاوبا مع طبيعة المقامات والإيقاعات التي يؤدونها. وهذا التنوع الذي ينال خاصة المجنبتات والوسطاوات، سوف تبرزه المؤلفات اللاحقة، بأكثر وضوح وتنوع.

وفي شروح مشابهة لمواضع الدساتين، يعتمد آخرون^(١٣٦) تجزئة حسابية تقترب من النموذج الثاني للكندي، وذلك على النحو التالي: «يُقسم طول الوتر الواحد بأربعة أقسام متساوية، ويُشد دستان الخنصر عند الثلاثة أرباع مما يلي عنق العود؛ ثم يُقسم طول الوتر من الرأس بتسعة أقسام متساوية، ويُشد دستان السبابة على التسع مما يلي عنق العود؛ ثم يقسم طول الوتر عند دستان السبابة إلى المشط بتسعة أقسام متساوية،

ويشد دستان البنصر على التسع منه، فإنه يقع فوق دستان الخنصر مما يلي دستان السبابة. ثم يقسم طول الوتر عند دستان الخنصر مما يلي المشط بثمانية أقسام، ويُزاد عليها هذا الدستان أعني دستان الوسطى يُشد بحيال نقطة من الوتر بينها وبين دستان الخنصر ثمن ما بين الخنصر والمشط، فيصير نسبة نغمة الوسطى هذه إلى نغمة الخنصر مثلها، ما بقي من الوتر فوق. ويُشد عند ذلك دستان الوسطى، فإنه يقع فيما بين دستان السبابة والبنصر»^(١٣٧). فهذا هو «إصلاح العود ونسب الأوتار ومواضع الدساتين». وفي ما يتعلق بدستاني الوسطى والبنصر، يوضح ابن سينا: «لأن الحاجة مست في تقدير النغم إلى الدساتين، واضطرت إلى أن يستعمل عليها الأصابع، وعسر في ابتداء الأمر أن يحرك الكف والأصابع معا، ففرض على الكف السكون وعلى الأصابع الحركة، وكان القدر الذي يلزمه الكف ساكنا وتتصرف عليه الأصابع متحركة من طول الآلة المعتدلة هو ربعه، فشُدَّ على الربع أول الدساتين منسوبا إلى الخنصر، وشغلت الإبهام بالضبط، وبقي للتصرف فيما بين حدي ذلك الربع أصابع أربعة، وتعذر استعمال الوسطى والبنصر معا حيث تستعمل الخنصر والسبابة، فاستعمل معهما إما الوسطى دون البنصر، وإما البنصر دون الوسطى، فارتسمت نغم أربع: مطلق، وسبابة ووسطى وخنصر (أو مطلق وسبابة وبنصر وخنصر)، وهي نغم أربع تحيط بأبعاد ثلاثة. فهذا كل السبب في الحاجة إلى قسمة الذي بالأربعة إلى أبعاد ثلاثة، وجعله أصلا، وتسميته جنسا»^(١٣٨).

وفيما يتعلق بشد الدساتين، يلاحظ الحسن الكاتب^(١٣٩)، أنه «يحتاج إلى علم بها، فيحتاج الذي يريد شدها على العود: أن يأخذ بركارا فيفتحها فتحا بقدر يريد شدها ويقس به قياسا صحيحا بينها، والمطبوع - العازف المرتاض يعرف أقدارها ومواقعها بلا بركار، بل بالجنس ومقابلة بعض النغم ببعض، والعادة والضربة، ثم يشدها... ولا يحتاج في عرض الدساتين أكثر من أربع طاقات من الأوتار البيض المصارين، ويجب أن تكون الأول غلظا، والثاني دون غلظه، والثالث دونه كذلك إلى آخرها على هذا المثال، وإن لم يعثر بالعين فليعثر بالوزن فهو أصح».

ونقرأ عند اللاذقي^(١٤٠) أنه «قد وُضع على سواعد تلك الآلات، علامات دالة على مخارج نغمات مدار الألحان من تلك السواعد ويسمى تلك العلامات بالدساتين، سواء كانت أوتارا مشدودة أو خطوطا مكتوبة وغيرها». وهو يلاحظ أن كثيرا من معاصريه صاروا يهملونها.

آلة العود من خلال المصادر المكتوبة

الأساسية للمقامية العربية؛ وعدم التعرض لها في المصنفات الأولى للكندي وابن المتجم^(١١٢) تلميذ اسحق الموصلي، وإخوان الصفا، ربّما يعود لكونها نسبية وغير مستقرة، وأن الهدف آنذاك كان مركزا على معالجة « النغم التامة الكبار » وهي سبع لا زيادة ولا نقصان.. دائرة على نفسها».

وفيما يلي، تلخيص للتطور الذي شهده عدد دساتين العود من مدرسة إلى أخرى:

* المدرسة التأسيسية / العودية (الكندي - ابن المنجم - إخوان الصفا) : أربعة دساتين رئيسية أو المشهورة، وهي: - سبابة - وسطى - بنصر - خنصر (٤ + المطلق = ٥)

* المدرسة الإبداعية / الطنبورية = أربعة دساتين رئيسية، مع إضافة مجنّبات وتنويع في الوسطى، من ذلك:

- ♦ الفارابي: مجنب قديم- مجنب فارسي- مجنب زلزل- سبابة- وسطى قديمة- وسطى فارسية - وسطى زلزل - بنصر - خنصر (٩ + المطلق = ١٠)
- ♦ ابن سينا وابن زيلة: الدستان الأخير- مجنب السبابة - سبابة- وسطى قديمة/ فارسية/ عالية - وسطى زلزل- بنصر - خنصر (٧ + المطلق = ٨)
- ♦ الحسن الكاتب وابن الطحان: المجنب - السبابة - وسطى الفرس - وسطى العرب - دستان زلزل (مهمل) - البنصر- دستان آخر مهمل (٦ + المطلق = ٧)

جدول ٧، نسب الدساتين وطرق تثبيتها

الدساتين الرئيسية	أصابع منضمة	النسب بين العناصر	مادتها وطريقة تثبيتها
الكندي، أربعتها	٥,٧ من الأنف (١٥ سم)	ربع الطول	الكندي، أربطة من الأوتار تحيط بالعنق وتربط على ظهره ربطا شديدا.
- السبابة	٣	مساوية	دورتان من البم
- الوسطى	٢	للمعق	دورتان من المثلث
- البنصر	١		دورتان من المثلث
- الخنصر	١		دورتان من الزير
الدساتين الرئيسية	قسمة الوتر		
إخوان الصفا، أربعتها		ربع الطول	ابن الطحان، أربع طلاقات من الأوتار البيض
- الخنصر	يشد عند ٣/٤ مما يلي عنق العود	الوتر	المصارين (البم غليظ، والثاني دون غلظة كذلك إلى آخرها - بالعين أو بالوزن هو الأصح)
- السبابة	على التسع مما يلي العنق		
- البنصر	على التسع عند دستان السبابة إلى المشط		
- الوسطى	على الثمن ما بين الخنصر والمشط أي بين دستان السبابة والبنصر		

■ صدها:

يتفق الجميع، على أن الدساتين - الضرورية أو الرئيسية كما يسمونها- أربعة، وهي المنسوبة للأصابع الأربع : السبابة - الوسطى - البنصر - الخنصر. فطن لها أكثر الناس واعتادها ونسبوا النغم إليها، وهي الطبيعية عند القدماء^(١١١). ومع كتابات الفارابي الذي عالج مختلف الأنظمة المتداخلة في عصره، ظهرت دساتين جديدة لم تُذكر من قبل، كالمجنّب بين مطلق الوتر والسبابة، والوسطى الخاصة بين الوسطى القديمة والبنصر. وهذه الدساتين المضافة تعزى إلى مجدد العود العربي منصور زلزل وإلى السلم الفارسي، وهي كلها ذات نسب متغيرة لا تستقر على حال: «منهم من ينزلها قليلا، ومنهم من يصعدها قليلا، فيخرج من ذلك أجناس»^(١١٢)، لذلك جاء تحديدها متباينا حسب المنظرين. والغالب على الظن - حسب اعتقادنا - أن هذه المسافات خاصة ما ينسب منها إلى زلزل، كانت متداولة قبل الكندي لأن منصور زلزل كان سابقا له، علاوة على كونه أستاذ اسحق الموصلي، ومن المرجح أنّه قد استوحاها من الواقع العملي لأنها تبدو من المكونات

١٣٥ (رسالة في خبر صناعة التأليف (بغداد)، من ٤٨-٥٠ (القاهرة)، ٧٢-٨١، الرسالة الكبرى/ الكتاب الأعظم في التأليف، ١٢٨-١٣٠.

١٣٦ (إخوان الصفا وغيرهم

١٣٧ (رسائل إخوان الصفا، ص ٢٠٣.

١٣٨ (جوامع علم الموسيقى (المقالة الثالثة، الفصل الأول)، من ٤٨؛ يذكر اسحق: «إن نغم كل طبقة تكون مجريين، أحدهما منسوب إلى الوسطى، والآخر إلى البنصر، وماتان الإسميان تتماقيان في الغناء. ولا تدخل واحدة منهما على الأخرى، ابن المنجم: رسالة... (ط، القاهرة)، من ٢٢٢-٢٢٣.

١٣٩ (كمال أدب القناء... (الباب الثالث عشر).

١٤٠ (الرسالة الفتحية...، ص ١٧٩.

١٤١ (كمال أدب القناء... (الباب الثالث عشر).

١٤٢ (ابن سينا: جوامع علم الموسيقى...، من ١٤٤؛ ابن زيلة: الكافي في الموسيقى...، من ٢٥-٢٨. وتوجد أخبار في كتاب الأغاني، يستدل منها على أن بعض أهل الصناعة كانوا يقدمون أو يؤخرون من وضع هذا الدستان أو ذاك، حتى يطيب الغناء.

١٤٣ (رسالة في الموسيقى، تح. زكريا يوسف، القاهرة، ١٩٦٤؛ تح. يوسف شوقي، القاهرة، ١٩٧٦.

*المدرسة النظامية / المنهجية = أربعة دساتين رئيسية مع إضافات، منها:
 ◆صفي الدين، ابن غيبي، الجرجاني^(١٤٤) واللاذقي: زائد- مجنب - سبابة -
 وسطى فارسية - وسطى زلزل - بنصر - خنصر (٧ + المطلق = ٨)
 (انظر الجدول الموالي)

جدول ٨: مقارنة بحساب السنت والنسب، للمدارس الثلاثة (على وتر البيم)

دساتين العود	وتر البيم	المدارس
مطلق	١/١ - ٠	العربية القديمة / العودية (الكندي - موصل / ابن المنجم)
مجنّب قديمه (دستان أخير)	١/١ - ٠	الإبداعية / الطنبورية (الفارابي - ابن سينا)
زائد	١/١ - ٠	المنهجية / النظامية (صفي الدين...)
مجنّب فارسي (مجنّب سبابة)	١٤٩/١٦٢ - ١٤٥	٢٥٦/٢٤٣ - ٩٠
مجنّب زلزل	٤٩/٥٤ - ١٦٨	٢٥٦/٢٤٣ - ٩٠
مجنّب	٢١٠/٢١٦ - ١٨٠	٢٥٦/٢٤٣ - ٩٠
سبابة	٩/٨ - ٢٠٤	٩/٨ - ٢٠٤
وسطى / وسطى قديمة / (وسطى عالية) / وسطى الفرس	٢٧/٣٢ - ٢٩٤	٢٧/٣٢ - ٢٩٤
وسطى الفرس	٦٨/٨١ - ٣٠٣	٢٧/٣٢ - ٢٩٤
وسطى زلزل	٢٢/٢٧ - ٣٥٥ (٣٤٣-٣٤٧-٣٥١)	٢١٥/٣٠٩ - ٣٨٤
بنصر	٦٤/٨١ - ٤٠٨	٦٤/٨١ - ٤٠٨
خنصر	٣/٤ - ٤٩٨	٣/٤ - ٤٩٨

من الملاحظ، أنه منذ عصر اللاذقي، بدأ عدد من الموسيقيين يستغنون عن الدساتين، ثم شيئاً فشيئاً (حسب المراجع المتوفرة)، لم تعد تستعمل في العود، لا عند العرب ولا الأتراك، ويُفترض أن غيابها يهدف إلى ترك أكثر حرية ومرونة لانزلاق أصابع العازف عند الانتقال من نغمة إلى أخرى.. وهو ما يضيف أبعاداً جمالية وتعبيرية على أسلوب العزف، تتماشى مع الذوق الشرقي.

ب / التدوين الأبجدي والسلم النغمي :

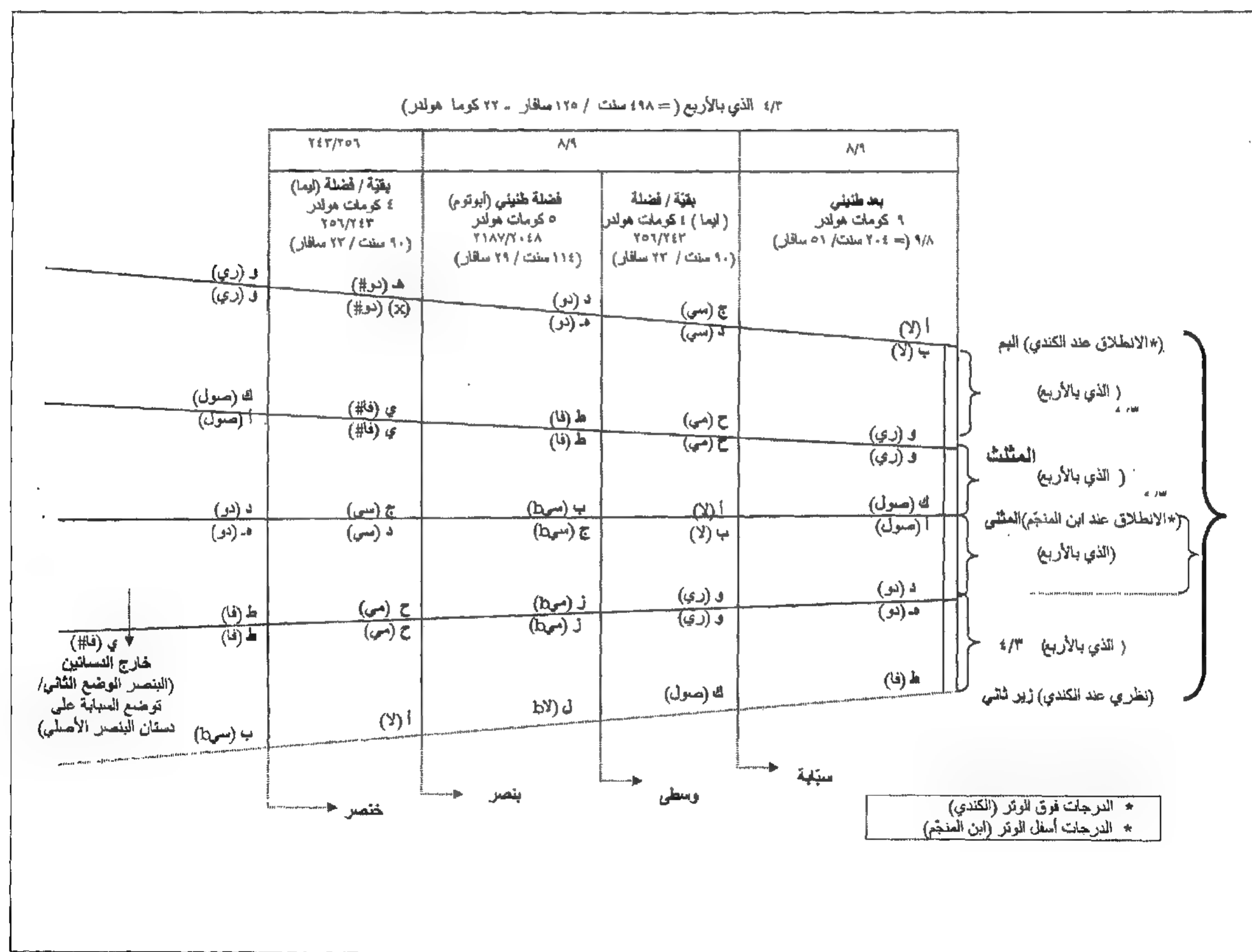
دون التوسع هنا، في المسائل المتعلقة بالنظرية السلمية والجموع المستخرجة منها، عند المدارس المتتالية^(١٤٥)، نذكر بأنه منذ الكندي، استحدثت طريقة فذة للإفصاح عن النغمات، وتحديد طبقاتها بتعيين مواضعها على أوتار العود ودساتينه. قوام هذا التدوين، الأبجدية العربية بدءاً من حرف الألف المشير إلى أول درجة صوتية منخفضة (مطلق وتر البيم = «المفروضة»)^(١٤٦)، ثم يتدرج السلم النغمي في ديوانه صعوداً، حتى حرف اللام المساوي لدرجة الجواب (سبابة المثني)، فهو تسلسل «لوني» يتألف من اثني عشرة نغمة في الديوان، بينها إثني عشر نصف بعد غير متساوية، يرمز لها بالحروف الإثني عشر الأولى من الأبجدية، كالآتي:

أ - ب - ج - د - هـ - و - ز - ح - ط - ي - ك - ل

وتكرر الحروف ذاتها لنغمات الذي بالكل الثاني (الديواني الثاني)، مميزاً بينها بلفظ «الأولى والأوسط والعادة». وبينما ينطلق الكندي من نغمة مطلق وتر البيم (المفروضة) محتسباً كامل الدرجات الكائنة داخل الديوانين (وهي ستة عشر إذا ما استثنينا الدرجات المكررة)، يبدأ إسحق الموصلي ونظراؤه «ممن جمع العلم بالصناعة والعمل»، من مطلق المثني وهي عندهم «الاعتماد»، معتبرين بأن «النغم تسعاً»، والماشرة «نغمة الضعف»^(١٤٧)، أي أنهم يعتمدون نغمات الديوان الواحد، رافضين احتساب «نغم الأضعاف». وهذا تباين شكلي في الأساس، لأن الانطلاق من المثني لا ينال من جوهر السلم المستعمل، بقدر ما هو يستجيب إلى مسائل تعبيرية وعملية كتعزيز العزف بين القرار والجواب، وإمكانية الانتقال بين الطبقات، وسهولة تمويض وتر انقطع وقت الحاجة. وإن كنا نرى بأن انتقاد الحسن الكاتب لهذه الطريقة، في محله، حين يقول^(١٤٨): «ليس الأمر كما ظن إسحق ومن تبعه: أن في الوترين (يقصد المثني والذير) من النغم ما يفني عن الجملة، ونسي أنها محاكيات لنغم الحلو، وقسمت إلى طبقتين: طبقة الصياح وطبقة الأسجاح، وقوبلت كل نغمة حادة بنظيرتها من الثقال حتى كمل اتقاقها وباتت كل واحدة من الأخرى في اللحن». (شكل ٣)

آلة العود من خلال المصادر المكتوبة

رسم بياني يحدد تسوية أوتار العود ومواضع الدساتين الأربعة الأساسية ،
 حسب نظرية المدرسة العربية التأسيسية/ العودية (اسحق والكندي)؛
 وبالمقاييس المتعارف عليها (الأصابع، التدوين الأبجدي، النسب، الستت، السافار
 والنوتة الحديثة متخذين درجة العشيران (لا) لنغمة مطلق البم) : شكل ٢



ويتبع الفارابي الطريقة ذاتها، غير أنه لا يكرر نفس الحروف في الديوان الثاني، بل يستعمل الحروف التي تليها حسب تسلسلها:

م - ن - س - ع - ف - ص - ق - ر - ش - ت - ث - خ - ذ الخ.

بينما يتخذ ابن زيلة توجهها جديدا تؤكد مع مدرسة صفي الدين، وذلك باستعمال هذه الحروف، لا حسب تسلسلها كحروف، بل بمعناها الحسابي كأعداد متوالية، فيبدأ التدوين بـ الألف ويتواصل مع الحروف العشرة الأولى، أي حتى الياء، كالآتي:

أ ب ج د هـ و ز ح ط ي
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠

ثم تضاف الحروف التسعة الأولى، إلى الحرف العاشر:

يا يب يج يد يه يو يز يح يظ ...
١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ...

ثم تضاف إلى الذي عدده عشرون (الكاف = كا - كب - كج... الخ.) ؛ ثم إلى الحرف الذي عدده ثلاثون (اللام = لا - لب - لج... الخ....) هكذا^(١٩) مثال من تدوين صفي الدين : كتاب الأدوار ، وابن غيبي : جامع الألحان (شكل ٣ و ٤).

طَرِيقَةُ مَنْ تَوَرَّعَ فِي ضَرْبِ الْمَقَامِ
الْقَوَائِدُ الْخَمْسَةُ
• عَلَى مَنَاسِكٍ يَا حَالِمِينَ تَرْفَعُوا • وَمِنْ وَصْلِكُمْ يَوْمًا عَلَيْهِ تَصَدَّقُوا •
• وَلَا تَلْفُوا بِالْصَّدَقَاتِ • بِحَاذِرِ أَنْ يَكُونَ إِلَيْكُمْ فَتَشْتَرُوا •
• عَلَى مَنَاسِكٍ • يَا حَالِمِينَ • تَرْفَعُوا •

طريقة در عزال در ضرب س

طريقة ویکرد در حسین و دور دور ملک

کند و راتصغیر را انعامت کبیر حاکم کلمات اسات انوار کبیر تنصیر

أما فيما يتعلق بالنغم، فقد بدأ البحث، بداية من الفارابي، يتجاوز الدساتين الأساسية، ليشمل كل ما تفرزه الساحة الموسيقية، من أصوات مستقرة وغير مستقرة (درجات المجنب والوسطى الخاصة)، وتنوعت تبعاً لذلك، السلالم المقترحة، قبل أن توضح وتثبت مع صفي الدين ومن جاء بعده، تجزئة الديوان إلى ثماني عشرة نغمة محصورة بينها، سبعة عشر بعداً غير متساوية. ولا بد من الاعتراف، أنه بالرغم من كل الجهود المبذولة، بقي التنظير في قضايا النغم والسلم الموسيقي، يتأرجح بين المثالية والواقعية في محاولة لإرساء مبادئ وقواعد الموسيقى العملية في إطار نظرية مقبولة. هذا التأرجح الذي تسبب في جملة من التناقضات وحتى بعض الأخطاء، يعود في نظرنا إلى طبيعة هذه الموسيقى التي تتنافى مع الطبطب الدقيق والتقنين الصارم، لا شك وأن هذا كان من الدوافع التي أدت في النهاية، إلى التخلي عن دساتين العود^(٢٠). ولا تزال أي محاولة من هذا القبيل في إطار المدرسة الحديثة، تنهاوى أمام تفاصيل الصناعة العملية بتعقيداتها وحركيتها وحيويتها على الدوام. وهذا التأرجح يبرز ضمناً، في مؤلفات كبار منظري الموسيقى عند محاولتهم تحديد نسب الأبعاد اللحنية، فنراهم يعطون لنفس البعد، أكثر من نسبة مما يعسر معه معرفة نوعية البعد المقصود فعلاً في تأليف الأجناس المستعملة عند أرباب الصناعة. وها هو صفي الدين، يعطينا خير شاهد على ذلك.

جدول ٩ : تعريفات صفي الدين للأبعاد اللحنية،

النوع الأول	النوع الثاني	النوع الثالث	النوع الرابع
بعد (ط)	٩/٨	٢٢٥٢٨/١٩٦٨٣	٣٠٧٢/٢٦٧٣
البعد الطنيني	٢٠٤ سنت	٢٣٤ سنت	٢٤١ سنت
بعد (ج)	١٢/١١	٨٨/٨١	٦٥٥٣٦/٥٩٠٤٩
(الوسط الأبعاد)	١٥١ سنت	١٤٣ سنت	١٨٢ سنت
بعد (ب)	٢٥٦/٢٤٣	٧٢٩/٧٠٤	٣٣/٣٢
(أصغر الأبعاد)	٩٠ سنت	٦١ سنت	٥٣ سنت

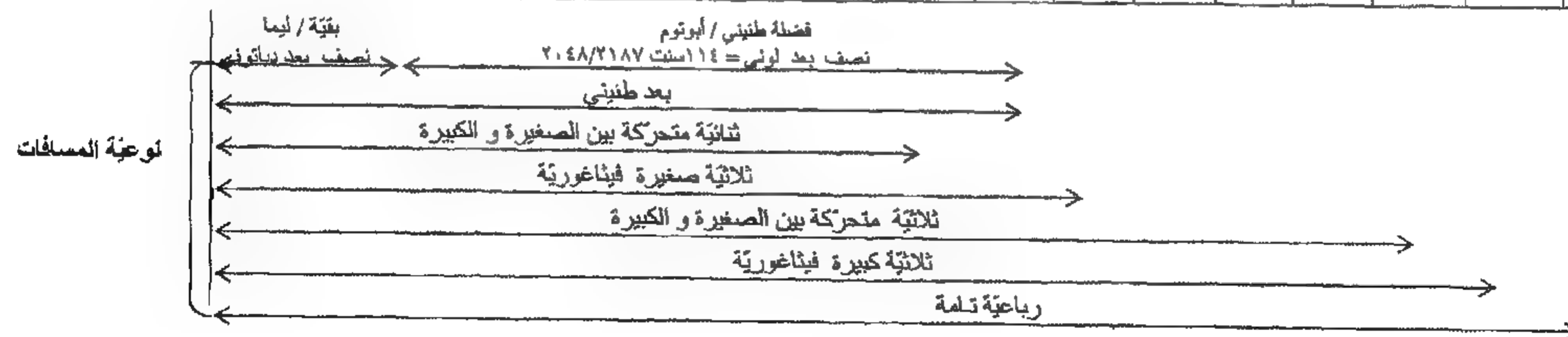
آلة العود من خلال المصادر المكتوبة

الكوما، السافار، تجزئة الوتر، الأصابع والنوتة الحديثة).

جدول ١٠: نسب الدساتين حسب المدارس العربية الثلاثة

وتأكيدا لتنوع الحاصل في اعتماد آلة العود لمعالجة مواضع النغم، نقدم فيما يلي جدولاً
مقارناً يحوصل مختلف المحاولات المبذولة في هذا المجال (للتوضيح، نستعمل وترا واحداً
على درجة الدو، مع تنوع المقاييس المتعارف عليها، وهي على التوالي: النسب، السنت،

المدرسة العودية (الكندي+اسحاق) IX	مطلق								سببية	وسطى					بنصر	خنصر
المدرسة الطنبورية (الفارابي - X)	-	مجنب قديم				مجنب فارسي	مجنب زلزل		-	وسطى قديمة	وسطى فارسية		وسطى زلزل		-	-
المدرسة الطنبورية (ابن سينا - XI)	-		دستان أخير	-	مجنب سببية				-	فارسية عالية		وسطى زلزل			-	-
المدرسة النظامية (صفي الدين - XII)	-	زائد					مجنب		-	وسطى فارسية			وسطى زلزل		-	-
النسب	.	٢٥٦/٢٤٣	١٨/١٧	١٦/١٥	١٣/١٢	١٦٢/١٤٩	٥٤/٤٩	٦٥٥٣٦/ ٥٩٠٤٩	٩/٨	٣٢/٢٧	٨١/٦٨	٣٩/٣٢	٢٧/٢٢	٨١٩٢/ ٦٥٦١	٨١/٦٤	٤/٣
السنت (١٢٠٠ في الديوان)	.	٩٠	٩٩	١١٢	١٣٩	١٤٥	١٦٨	١٨٠ (١٨٠،٤٥)	٢٠٤	٢٩٤	٣٠٣	٣٥١	٣٥٥	٣٨٤	٤٠٨	٤٩٨
كوما هولدر (٥٣ في الديوان)	.	٤	٤٠٩	٥٠٦	٦٠٢	٦٠٤	٧٠٤	٨	٩	١٣	١٣٠٤	١٥٠٢	١٥٠٧	١٧	١٨	٢٢
سافار	.	٢٣	٢٥	٢٨	٣٤٠٧	٣٦	٤٢	٤٥	٥١	٧٤	٧٦	٨٥،٥	٨٩	٩٦	١٠٢	١٢٥
الوتر (٦٠٠ ملمتر)	.	٣٠،٥	٣٣،٢٣	٣٦،١٦	٤٦،١٥	٤٨،١٥	٥٥،٥٥	٥٩،٤	٦٦،٦٦	٩٣،٧٥	٩٦،٣	١٠٧،٧	١١١،١	١١٩،٤٦	١٢٥،٩٢	١٥٠
الأصابع	.	(١)	(١)	(١)	(١)	(١)	(١)	(١)	I	II	(١)	(١)	(١)	(١)	III	IV
المصطلحات الحديثة	دو	ري b	ري b (+)	ري b (++)	ري (--)	ري (--)	ري (-)	ري	ري b	مي b (+)	مي b (++)	مي (--)	مي (-)	مي	مي	فا



ج / حول أساليب العزف:

١ - مواضع الضرب وكيفية:

لا شك وأن مواضع الضرب المحددة لأساليب العزف على العود، كانت متنوعة، وكما يقول الكندي^(١٥١): «أن لكل قوم في هذه الآلة مذهبا ليس هو لغيرهم، واختلافهم في ذلك كاختلافهم في سائر الأشياء»، ويضرب مثلا لبعض خصوصيات مذهب الفرس، والروم والعرب. ويؤكد ابن الطحان هذا الرأي قبل تناوله بالشرح العود العربي، إذ يقول^(١٥٢): «أما العبدان الأعجمية فما بنا حاجة إلى ذكرها؛ إذ كانت قليلة في هذه البلاد والعامل بها غير موجود، وهي أيضا متباينة المقادير وليست على حد معروف. وأما العود العربي، فقد اتفقت الأقوال على أسمائه...»؛ وكذلك تقنيات الضرب، وهي عديدة، يلخصها الحسن الكاتب كالآتي^(١٥٣):

■ **الدغدغة**: الجس المتتابع بالأصابع (أي إسماع بعض الأصوات أو التراكيب اللحنية قبل البدء في القطعة، وهو بمثابة تجربة الآلة والدخول في الجو المقامي للمقطوعة)؛ والجس هو أيضا «نقر الأوتار بالسبابة والإبهام، دون المضرب»^(١٥٤).

■ **المبادئ**: وهي الاستفتاحات في الضرب، يستعمل فيها توصيل النقر حتى تمر أدوار منه كثيرة من غير أن يوقف على فاصلة أو يؤتى بها، وتمزج بعض النغم ببعض في وقت واحد، وتستعمل الإيقاعات الخفاف فيه مختلفة ويؤتى منها بضروب كثيرة في وقت واحد مختلفة كلها متداخلة.

■ **التفصيل**: وهو مستحسن في الضرب، وسيما في الألحان الجيدة القديمة الفحلة، وذلك بأن تفصل النقرات والأدوار ولا تشغل فواصلها بشيء.

■ **التوصيل**: وهو ضد التفصيل.

■ **الإدراج**: هو إشغال الفواصل من الأدوار والنقرات الثقالة البطيئة الأزمنة، إما بنقرات خفاف وإما بمسحات وغمزات ورومات وإشمامات (أي جس مقتضب للوتر، وهي كلها تقنيات تتعلق بكيفية استعمال المضرب)، وهذا مما لا يغير صورة اللحن، بل اللحن يبقى معه على حاله وتغير صورة الإيقاع فقط.

■ **الترتيل**: وهو الإمساك، ويستحب في الصوت ويزيد في بهاء الألحان (هذا

المصطلح يستعمل عادة للأداء المسترسل المفتوح الإيقاع).

■ **الخب**: وهو الإسراع فيما شأنه أن يرتل.

■ **التضعيف**: وهو تضعيف النقرات المفردات في أصول الإيقاعات الثقالة خاصة، وذلك بأن يجعل في موضع الواحدة اثنتين مما في وزن تلك الواحدة (أي تضاعف النقرة مع البقاء في زمانها).

■ **الطي** (أي تخفيف النقرة): منه ما يطوى منه النقرة في بعض ما يُضاعف من النقرات فتبقى الأخرى مفردة؛ ومنه ما تحذف منه النقرة أصلا من أصل الإيقاع ويبين موضعها بمسحة أو غمزة، أو بأن تُرام روما.

■ **التجنب**: تليين النغمة في أوساط اللحن وفي المقاطع، وذلك بأن تبدل نغمة السبابة بنغمة المجنب، وأحسن ما يكون إذ جعل في أوساط اللحن ومقاطع شيتا يسيرا بمقدار، وهذه النغمة تؤخذ أبدا بالخنصر من خارج الدساتين لإمكانها ذلك، ولا يفطن لها الصانع لكثرة المحنة، وكثيرا ما تستعمل في المزموم.

■ **التسريع**: نسبة لأسلوب تفرد به ابن سريج المكي (١٢-١٠٧ هـ / ٦٣٥-٧٢٦ م) في عصره.

■ **التقنعات**، **والنفضات** (وهي قريبة من بعض): نقرات تكون بالمضرب مع مقاطع الصوت، إلى أسفل، وذلك حين تخرج اليد عن الأوتار إلى الجهة اليمنى.

■ **الاختلاسات**: بالمضرب، وهو أن تختلس النقرة اختلاسا، وأحسن ذلك أن يكون في المقاطع.

■ **البعثرات**: أن تبعثر بالمضرب بين وترين بعثرة يتولد منها نقرات متداخلة سريعة غير خارجة عن الإيقاع، وهو يجيء حسنا إذا فصل به الضرب في الموضع بعد الموضع.

■ **المنصرفات** (أجزاء قبل المقاطع في الألحان): منها الطويلة، يخيل للسامع أنها مقاطع، ثم تتصل إلى المقاطع؛ والقصيرة، يأتي بغتة من غير أن يتقدمها ما يدل على حدوثها.

■ **الجرات**: جر المضرب أي الضرب الدائري على الأوتار فتجيء النقرات متسلسلة.

٢ - رياضة اليدين:

ومن الأشياء الملفتة فعلا، ما أورده الكندي حول رياضة اليدين ، وهي وثيقة فريدة من نوعها في تاريخ المؤلفات القديمة الخاصة بآلة العود، ويفسر الكندي طرق جس الأوتار بكونها: «سبيل ومدخل إلى التعليم والألف للأصابع في التنقل على الدساتين، مؤكداً أن «من استعمل ذلك وأحكمه وأسرع فيه - قبل أن يقصد التعليم - أسرع إلى القبول، وسهلت عليه محاكاة الأستاذ ومبلغ حاجته من التعليم.

(١٤٤) أبو الحسن الجرجاني: شرح مولانا مبارك شاه.... مخ. مكتبة المتحف البريطاني - لندن (رقم ٢٣٦١ شرقي)

(١٤٥) راجع في هذا الصدد، محمود قطاط. «نظرية تكوين السلالم الموسيقية والنظام الموسيقي العربي»، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى، المجلد الثاني/ العدد الأول، عمان - بغداد، ٢٠٠٢-٢٠٠٣، ص ٩-٥٩

(١٤٦) إنطلاقاً من النظرية الرياضية القائلة بأن «الواحد ليس عدداً، وإنما هو ركن العدد، وأما أول العدد فهو الإثنين»، تخرج نفمة المفروضة - لكونها «ركن النغمات»- من تكوين الجموع، لتتخذ أول النغم تلك الواقعة على أول دساتين العود: السبابة والوسلى (آخر نغمات الديوان جهة الحدة) ، - حادة الحادت (آخر نغمات الديوان الثاني)، رسالة في خبر صناعة التأليف.

(١٤٧) رسالة ابن المنجم (القاهرة)، ص ١٩٢ و ٢١٨؛ الأغاني ، I ، ص ٤.

(١٤٨) كمال أدب الغناء، الباب الحادي والثلاثون.

(١٤٩) كما وضع صفى الدين استعمال تلك الحروف المعيزة للنغم، إلى تدوين موسيقى أبجدي، مستدلاً بها على السير اللحني، وذلك بتوزيعها تحت كلمات النص الغنائي، ووضع عدد النغمات الإيقاعية تحت كل نفمة بالأرقام الهندية. قصارت الحروف، بمثابة النغم والأعداد بمثابة الأزمنة، ومتى علم ذلك في لحن وأشير إلى جنس نغمة وإيقاعه، أمكن إدراك الهيئة اللحنية للمقطوعة المدونة. راجع صفى الدين: الأدوار (الفصل الخامس عشر)؛ الشرفية (الفصل الثامن)؛ ابن غيبي: جامع الألحان، (الباب السادس).

(١٥٠) لذلك نرى أن المنظرين العرب، بالرغم مما حققوه في مجال التنظير الموسيقي، لم يسموا إلى استنباط تدوين موسيقي ثابت ، وذلك لاهتمامهم بنغم جدوا.

(١٥١) رسالة اللحن والنغم، الفن الثالث، ص ٢٦-٢٠

(١٥٢) حاوي الفنون.... المقالة الثانية، الباب الثالث

(١٥٣) كمال أدب الغناء: الباب الرابع والعشرون

(١٥٤) الخوارزمي: مفاتيح العلوم، الباب السابع / الفصل الأول، ص ١٨٢.

(١٥٥) الموسيقي الكبير، المقالة الأولى من المدخل، ص ٦٨-٧٠

(١٥٦) الأغاني؛ ابن الطعان: حاوي الفنون.... المقالة الأولى / الباب الثالث والثلاثون

(١٥٧) الأصابع عند القدماء، أو المواجب (ج. موجب) عند المحدثين: عددها ستة وتنمق بتحديد أماكن الدساتين السبعة وكيفية امتزاجها بمطلقات الأوتار، راجع في هذا الموضوع، صفى الدين: الشرفية... (المقالة الخامسة، الفصلان: ٨٧-٨٨)، ص ٢١٥-٢١٧؛ اللاذقي: الفتحة... (المقالة الثانية)، ص ٢٤١-٢٤٢.

ويوضح الفارابي^(١٥٥) في هذا الصدد، أن هيئة الأداء صنفان: «الألحان الكاملة المسموعة بالتصويينات الإنسانية» (أي الغناء)؛ و «الألحان المسموعة من الآلات الصناعية» (أي العزف)، بحسب أصناف الآلات، منها صناعة ضرب العيدان والطنايير. والألحان المسموعة في الآلات منها «ما صيغت ليحاكى بها ما يمكن محاكاته من الألحان الكاملة (أي الغناء)، أو لتجعل تكثيرات لها وافتتاحات ومقاطع واستراحات إليها في خلال المحاكاة، أو تكميلات لما قد يمكن أن تعجز الحلو عن استقصائه، ومنها ما صيغت صياغة تعسر بها محاكاة الألحان الكاملة. أو لا يمكن أصلاً أن تجعل لها معونة فيها، لكن سبيلها سبيل التزاويق التي لم تجعل محاكاة لشيء بل صيغت صياغة لها منظر لذيق فقط، وذلك بمنزلة الطرائق والدواشين (أي القطع الآلية) الفارسية والخرسانية التي ليس يمكن أن يُغنى عليها (...) ينبغي أن تستعمل ارتياضات للسمع ولليد أو تقدّمات لأداء اللحن الكامل واستراحات عنه».

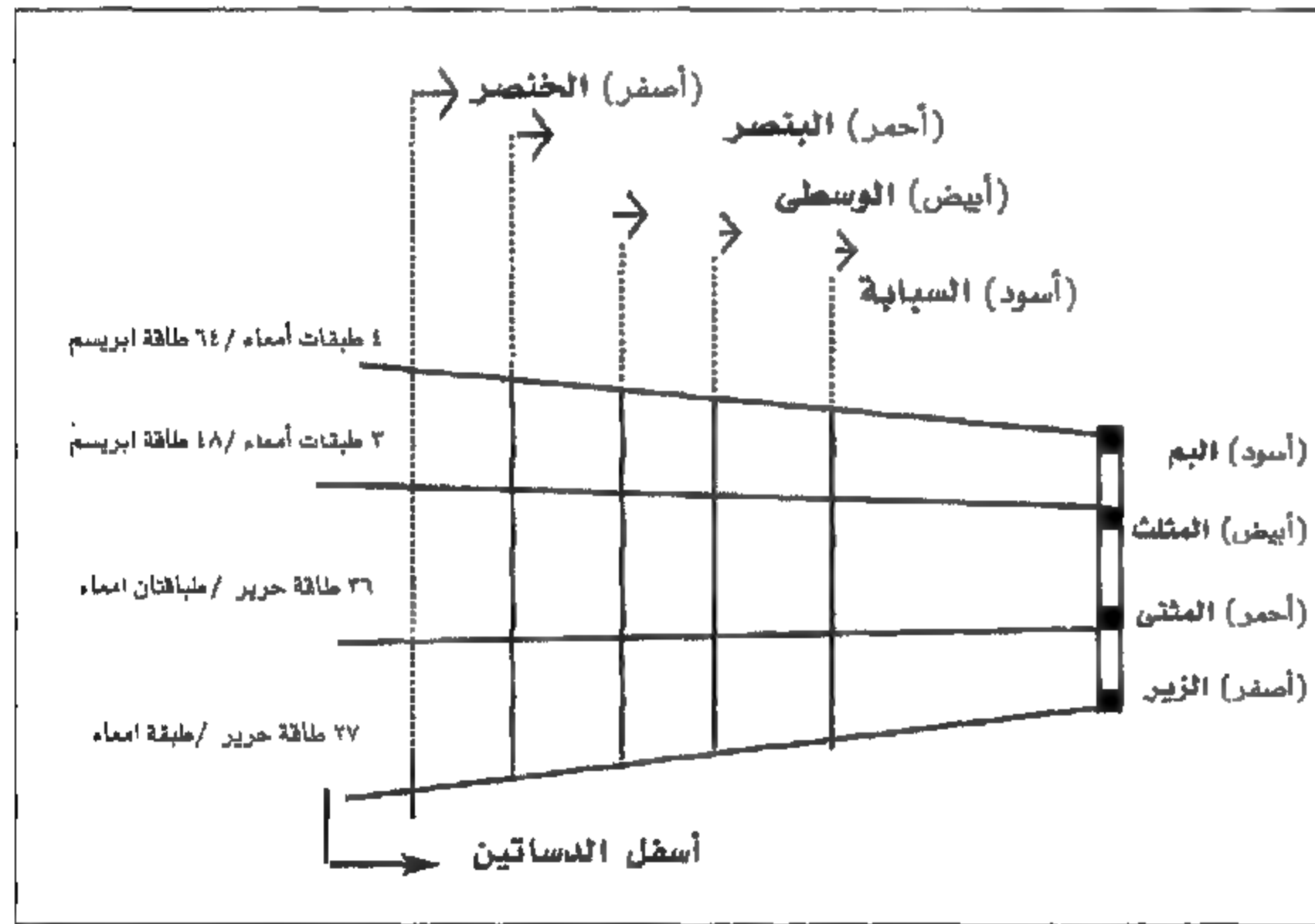
نذكر هنا، بأن مصطلح «ضرب» يفيد في نفس الوقت: الإيقاع والعزف على آلة وترية بطريقة النبر أو النقر، لذلك كان يُقال «الضارب» لعازف العود. ومن أهمية هذا النوع من الآلات وبصفة خاصة العود، جمعها بين اللحن والإيقاع، وهذا ما يمكن ملاحظته في المصطلحات المشار إليها حيث تختلط تقنية العزف مع الإيقاع. لا غرابة في ذلك، إذ أن النظرية الإيقاعية تعتمد إلى حد كبير، على تقنية العود وحركة المضارب على وجه التحديد؛ هذا إلى جانب الدور الأساسي الذي يلعبه الإيقاع في الموسيقى العربية، من ذلك هذا الاعتراف لإسحق الموصلي^(١٥٦)؛ «من لحن فهو منا، ومن كان قطعاً فهو منا، ومن خرج من الإيقاع - ولم يعلم فيقطع عنه - فليس منا» .

لذا نرى المنظرين عند شرحهم لكيفية الضرب على العود، يركزون على الناحية الإيقاعية تمهيداً لمعالجة كيفية استخراج أزمنة النغمات باحتساب عدد نقرات المضارب على الوتر، وشرح النظام المحدد لوضع «الأصابع» أو «المواجب»^(١٥٧) على ساعد العود والتمكن بالتالي، من استخراج أنواع لحنية مخصوصة. وهذه المرحلة المتعلقة بكيفية وضع الأصابع على الدساتين لاستخراج مختلف النغم، تسبقها مرحلة أولية، يتم التدريب خلالها على تحريك المضارب بطريقة منتظمة، واستئناس اليد على الانتقال بين الأوتار المطلقة.

د / العود ونظرية التأثير الموسيقي:

اعتنى المنظرون بمعالجة تأثير الموسيقى في نفوس الكائنات الحية، وكذلك في الجسم، وخاضوا في موضوع الموسيقى من ناحية علاقاتها بالفلك والأجرام السماوية، ويبيّن الكندي: «كيف ركبت على العود أربعة أوتار بعشر طاقات (١+٢+٣+٤)، ثم صبغت بألوان النقوش السحابية التي تُرى قبالة الشمس، والتي تُرى ألوان العناصر الأربعة: فالزير يشبه بالصفراء، والمثنى بالحمرة والدم، والمثلث بياض البلغم، واليم بسواد السوداء».

شكل ٥: أوتار العود ودساتينه الرئيسية.



فهو ينطلق من أوتار العود والنغم المستخرجة من دساتينه، ليشرح العلل النجومية التي وضع عليها العود، ومشاكله أوتاره الأربعة لأرباع الفلك، وأرباع البروج، وأرباع القمر، وأركان العناصر، ومهب الرياح، وفصول السنة، وأرباع الشهر، وأرباع اليوم، وأركان البدن، وأرباع الأسنان، وقوى النفس المنبعثة في الرأس، وقواها الكائنة في البدن، وأفعالها الظاهرة في الحيوان... وغير ذلك من التفاصيل، نلخص بعضها في الجدول التالي^(١٦١):

وكان للأستاذ المطارح أيضا في ذلك أعظم الراحة وعليه أقل المؤونة». ويقدم إثر ذلك، تمارين في حركة الأصابع على الدساتين وطريقة جس الأوتار بما يساعد على نبر الوتر بدقة وعناية فائقة، وينصح بضرورة تكرارها «حتى تألفها الأصابع وتسرع فيها»... ثم يستخلص قائلا: «التعليم فنون كثيرة، أعني: عريبا، وفارسيا، وروميا، وغير ذلك... وأن هذه الفنون موجودة عند أهل هذه الصناعة، وأخذها عنهم وتعلمها منهم نظرا وانتقالا، أسرع وأقرب إلى الفهم منها من الكتاب»^(١٥٨). وفي نفس السياق، يؤكد صفي الدين على مبدأ أساسي في هذا التعليم، بقوله: «يجب أن يُستعان في هيئة لزوم الآلة والمضرب بمشاهدة خبير حاذق»^(١٥٩). وهو يقدم شرحا - وإن كان موجزا- لكيفية الضرب على العود، يقدمه على مراحل، مركزا بدوره تركيزا خاصا على الناحية الإيقاعية. من ذلك الإمعان «في الرياضة بالضرب على الوتر مطلقا حتى إذا أنست اليدين عليها الانتقال إلى مطلق وتر آخر وعند الضرب يُتلفظ بأسباب ثقال على التوالي (تَن تَن تَن تَن...)، وتقرن بكل نقرة نقرة من النقرات المتتالية التي تنقلها من اللسان على اللهاة نقرة نقرة بالمضرب الذي يسمونه الزخمة على نهج يكون تاء كل سبب نازلا ونونها صاعدا»، أي التاء للنقرة النازلة على الوتر المطلق، والنون للنقرة الصاعدة (أ)؛ وبالتالي، التعود على تحريك المضرب بطريقة منتظمة صعودا ونزولا في حركة معتدلة بين السرعة والبطء، حتى تأنس اليد الانتقال بين الأوتار المطلقة، وهذا يسمى «الضرب المستدير»^(١٦٠). وينصح صفي الدين، تجنب أمرين: أولا، محاولة جمل التاء والنون من كل سبب نقرة نازلة، فذلك من شأنه أن يؤدي «لا محالة إلى سرعة عدد إلى جهة الصعود فينقسم الزمان الأول»، وتصبح الحركة سريعة جدا، ويستعصى بالتالي «على المبتدئ إدراك الأزمنة التي بين النقرات». ثانيا، مرور المضرب على الوتر في العود «لأنه إذا لم يكن كذلك كان الضرب شبيها بالندف»، حيث يضطر العازف في كل مرة إلى حركة اليد إلى أعلى، لكي تكون جاهزة لنقرة الوتر في الحركة النازلة، فينتج عن ذلك اضطراب غير موزون في الحركة. ومن المفيد التذكير هنا، بأن النهج الأول القائم على نزول المضرب وصعوده في حركة معتدلة بين السرعة والبطء، لا يزال إلى حد الآن، في صلب الحصص الأولى لتعليم العزف على آلة العود.

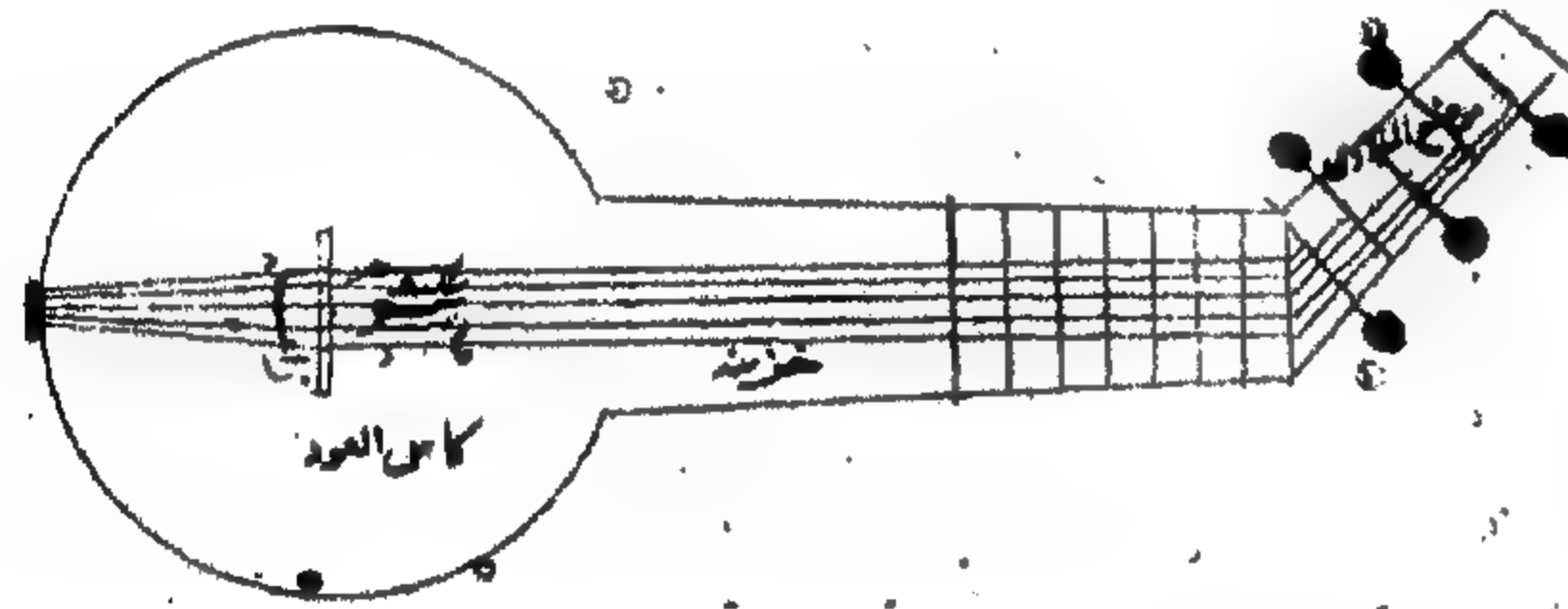
آلة العود من خلال المصادر المكتوبة

وننتج عن هذا الازدهار، تطور مطرد لآلة العود الرئيسية، من ذلك:

■ العود القديم (أربعة أوتار): الذي ظل - حسب مراجع القرن التاسع الهجري / الخامس عشر ميلادي، يُعد من بين أصناف الآلات المشهورة.

■ العود الكامل (خمسة أوتار): الذي اتفق الجميع على أنه أشرف الآلات ذوات الأوتار.

■ العود الأكمل (سنة أوتار): الذي يبدو أنه لا يزال من استعمال البعض في هذه المرحلة.



(آلة العود في مخطوط كشف الهموم)

لقد واكب هذا التطور لآلة العود الرئيسية، تنوع في الأشكال، والأحجام، فتعددت تبعاً لذلك، التسميات، منها: العود الجهير- العود الواطئ- العود الأبج - العود الأجنش - العود الحاد - العود صخب الأوتار (مختلط الأصوات) - العود الهزج (مقارب الضرب) - العود الجلقى (الشامي) - عود من عود (العود المحفور) - عود معشر - عود مثنى ... كما وجدت أصناف أخرى من فصيلة آلة العود، نقدم أهمها في الفصل الثاني.

١٥٨) للوقوف على تفاصيل هذه التمارين، راجع: رسالة اللحن والنغم، ص ٢٦-٢٧؛ بحسب ابن بطحان، «علم العود مقروض لتعليم ترتيب الموسيقى والقوانين الموضوعية، حاوي الفنون؛ المقالة الأولى / أبواب السبعون، ص ٧٨.

١٥٩) الشرفية ... (الفصل ٨٦)، ص ٢١٥
١٦٠) تعريف يراد به طريقة العمل بالمضرب على أوتار العود، نزولا وصعودا في نفس النغمة بحيث يمس الوتر من الجهتين، على نهج منتظم بأقل الأزمنة المفروضة في الإيقاع، وهذا من المبدأ عند التعليم، صفي الدين: الأذوار... (الفصل الخامس عشر)، تح. عبد الملك خشبة، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢١١.

١٦١) نلاحظ هذه الاستمرارية، لدى المتأخرين، مثل صفي الدين: الأذوار (الفصل الرابع عشر)؛ ابن غيبي، جامع الألحان (الفصل الثالث من الباب الخامس)؛ وغيرهما...

١٦١) راجع في هذا الصدد، مؤلفات الكندي الموسيقية: رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى؛ كتاب المصوتات الوترية: رسائل اخوان الصفا؛ وكذلك ما ذكرناه بخصوص الوتر الخامس عن زرياب.

١٦٢) نلاحظ هذه الاستمرارية، لدى المتأخرين، مثل صفي الدين: الأذوار (الفصل الرابع عشر)؛ ابن غيبي، جامع الألحان (الفصل الثالث من الباب الخامس)؛ وغيرهما.

١٦٣) رسائل...، ص ٢١٧

جدول ١١: النظرية الفلكية للموسيقى

الأوتار	اللون	الأركان	التناسب/الصفة	الطبائع/الاحلاط	المفعول	المضادة
الزهر	أصفر	النار	حرارة النار وحدتها	تقوي خلط الصفراء	تزيد في قوتها وتأثيرها	تضاد خلط البهيم وتطفئه
المثنى	أحمر	الهوى	رطوبة الهواء ولهته	تقوي خلط الدم	تزيد في قوتها وتأثيرها	تضاد خلط السوداء وترققه واثيقه
وتر زرياب	أحمر داكن	الحياة	الروح
المثلث	أبيض	الماء	رطوبة الماء وبرودته	تقوي خلط البهيم	تزيد في قوته وتأثيره	تضاد خلط الصفراء
ابم	أسود	التراب	ثقل الأرض وظلمتها	تقوي خلط السوداء	تزيد في قوتها وتأثيرها	تضاد خلط الدم وتسكن حرارته

هذا الاتجاه التجريدي / الميتافيزيقي الذي يربط مبدأ التأثير الموسيقي بالظواهر الطبيعية، كان من مميزات المدرسة التأسيسية / العودية، اهتم به روادها انطلاقاً من الكندي ثم زرياب وإخوان الصفا. ومع القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، تقلص الاهتمام به، واختار كل من الفارابي وابن سينا من بعده، عدم المبالغة فيه معتمدين في المقابل، توجهها طبيعياً رياضياً وتجريبياً في نفس الوقت، يعتمد أساساً، على فيزيائية الصوت الموسيقي وتحديد النسب الرابطة بين مختلف الأصوات. غير أن هذا، لم يمنع تواصل الاهتمام بالمنحنى التجريدي في المراحل اللاحقة (١٦٣).



يبدو واضحاً مما بيناه، أن آلة العود كانت تحظى بمكانة متميزة في موسيقى الحضارة العربية الإسلامية التي امتدت امتداداً عظيماً لتشمل مواطن شتى في مختلف بقاع العالم، وكونت خليطاً منسجماً ظهرت إيجابياته في أكثر من مجال من بينها الصناعة الموسيقية. استقطبت آلة العود منذ صدر الإسلام، اهتمام الصانعين والموسيقيين والمنظرين؛ ولم يأت القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، حتى اكتملت صناعتها فصارت تعتمد على معايير ومقاييس محددة سواء في اختيار الخشب وجودته، أو في مقادير قياسات أجزائها والتألف فيما بينها؛ وتوسعت سبل استعمالها موسيقياً وعلمياً، فتنوعت أساليب العزف عليها وتعمقت من خلالها، طرح المسائل النظرية والجمالية والفلكية، وصدق فيها قول إخوان الصفا (١٦٣): «إن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسب الأفضل، ومن أجل هذا صارت الألحان تستلذها أكثر المسامع، وتستحسن صفتها واستعمالها أكثر العقول».

أ / آلة الطنبور:

إلى جانب العود، كان يوجد رواجاً لبعض الآلات ذات العنق الطويل من فصيلة الطنبور والتي احتفظت بمكانتها في الأوساط الموسيقية، وذلك لكونها - كما يقول الفارابي - «أقرب ما يُجانس العود من الآلات»، فهي مثله «تُستخرج منها النغم بقسمة الأوتار التي تُستعمل فيها» مما جعلها «قريبة في الشهرة عند الجمهور من العود، واعتيادهم والفهم لها يُقارب اعتيادهم للعود والفهم له»^(١٦٤)... لقد جاء ذكر الطنبور في الشعر الجاهلي، وتؤكد المصادر على شيوع استعماله عند العامة من أهل الحجاز والشام^(١٦٥)، وبأن الفرس «كانت تقدمه على كثير من الملهي، وكان غناء أهل الري وطبرستان وبلاد الديلم بالطناير»^(١٦٦)؛ ذلك لأن «الصوت العجيب الذي يصدر عن الآلة والذي يعزى إلى هيكل صندوقه الصوتي الشبيه بالطبل» - ربما كان وجهه يعمل من جلد آنذاك - «إنما يكسبها ميزة إخراج نغمة مرتفعة، لذلك كان خير آلة لمراسلة الغناء الأحادي». وفي العصر العباسي أصبح الطنبور - وإن لم ينتزع الأولوية من العود - «الآلة المنزلية الفضلى عند المحترفين وأفضل الملهي للمراسلة»^(١٦٧).
يصف لنا الفارابي بإسهاب، نوعين من الطناير، يخالف كل واحد منهما الآخر في خلقته وعظمه^(١٦٨):

■ الطنبور «الميزاني» (يعود إلى العصر الجاهلي)، والذي صار يسمى في وقته «البغدادي»، وهو أشهرها: يستعمل ببلاد العراق وفيما قاربها وما توغل منها إلى مغرب العراق وإلى جنوبه.

■ الطنبور «الخراساني»: يستعمل ببلاد العراق وبلاد خراسان وما قاربها وفيما حوالها وفي البلدان التي تتوغل إلى مشرق خراسان وإلى شمالها. ساعد انتشاره في مزج عناصر من الموسيقى الفارسية بالنظام العربي، خاصة مع المدرسة الإبداعية، والمعروفة أيضاً بـ «الطنبورية» تأكيداً لتأثير أسلوب هذه الآلة في الساحة الموسيقية آنذاك، وإن بقي العود الآلة الرئيسية.

يستعمل في أسفل كل واحد من الصنفين، قائمة يُسميها أهل العراق «الزبيبة» (قطعة من الخشب الصلب في نهاية قاعدة الطنبور يربط فيها الأوتار) يُشد فيها الوتران (متساويي الغلظ) معا ثم يمدان جميعاً إلى وجه الآلة، ويسلكان هناك على حاملة واحدة منصوبة على الوجه، قريباً من نهايته التي تلي الزبيبة، وفي الحاملة تحزيران يفرقان بين الوترين، ويسلك الوتران بعد ذلك إلى الطرف المستدق من الآلة،

الفصل الثاني

تنوع الوترية من فصيلة العود



تنوع الوتريات من فصيلة العود

فيما خلا من الزمان، وأول من استخرجها واستتبطنها رجل من أهل صُغْد سمرقند يعرف بـ خُلَيْص بن أَحوص سنة ٢٠٦هـ / ٩١٢ م): ثم حملها إلى أرض بابل حيث كان بها أعظم ملوك العرب في ذلك الزمان، ثم أدخلها مدينة بغداد وسُمع بها ما فيها من النغم ثم حملت إلى بلاد مصر وما وراءها، وسُلك بها إلى بلدان الجزيرة والشام، وسُمع منها جميع الألحان الموجودة في أهل هذه البلدان المختلفة، القديمة منها والمحدثة، فلم يكن شيء مما وُجد من النغم منافراً لأحد من الناس^(١٧٢). كما وردت صورة للشاهرود في أحد مخطوطات الموسيقى الكبير^(١٧٣)، غير أنه لا يوجد أي دليل على وجود هذا الشكل من «الشاهرود» في النسخة الأصلية للفارابي^(١٧٤)، ونعلم من إضافات أحد الناسخين المتأخرين. على أن الشكل السنطوري للآلة يدعمه قول ابن سينا الذي يعرفها من بين «ذوات أوتار ينقر عليها بلا دساتين (...) أوتارها ممدودة على سطح الآلة كالشاهرود، وذو العنقا»^(١٧٥)؛ وكذلك ابن زيلة الذي يعتبرها من: «ذوات أوتار بلا دساتين تدل على مواضع النغم، بل إنما الاختلاف بين مواقع النغم المختلفة فيها بطول الوتر وقصره بنفسه كالصنج والشاهرود»^(١٧٦). يفهم من هذا أن الشاهرود من الآلات ذات الأوتار المفتوحة الشبيهة بالسنتير أو القانون، واعتماداً على شرح الفارابي، فإن للآلة تسعة وعشرون وترًا مضعفة (٨+٢١)، ويصل مداها الصوتي إلى حوالي أربعة دواوين (انظر الصورة ١١٠).

٢ - التعريف الثاني أثبت ابن غيبي الذي يقدمه في هيكل آلة شبيهة بالعود، فهو يصف الشاهرود كأنه عود منحني طوله ضعف طول العود المادي، له عشرة أوتار مضعفة، ويصل مداه الصوتي الثلاثة دواوين^(١٧٧).

بعد اندثار طويل لآلة الشاهرود، أعيد إحياءه في السنوات الأخيرة بتركيا وأقيم ضمن فرقة زبزمارة التراثية باستانبول (انظر الصور).

□ العود المحكم: هو العود «المفكك الذي يُقرد ويُجمع، صنع من قطع متفرقة تجمع وتركب فتصير عوداً صحيحاً، وقد صُنع للملوك لكونه خفيفاً، وتُفك إذا كانوا في سفر»^(١٧٨).

□ عود من عود: العود المحفور، الذي يبني صندوقه الصوتي من أضلاع تتراكب فتتكامل استدارته^(١٧٩).

□ الأوزان: آلة تنسب للأتراك، ذكرها ابن غيبي^(١٨٠) من فصيلة العود، لها ثلاثة أوتار، وكان يضرب عليها بمضرب من خشب. وقد دخلت مع آلة القوبوز، مصر زمن

وينتهيان إلى ملويين (إلى أن ينتهيا إلى أنف هذه الآلة)، إما متوازيي الأمكنة وإما منصوبيين على خط واحد في طول الآلة، غير أنهما إذا كانا غير متوازيين استعمل في الوترين قبل أن ينتهيا إلى الملويين شيء يُباعد ما بينهما، على مثال ثيابينهما بتحزيري الحاملة، فيصير الوتران اللذان تسمع منهما النغم في كل واحد من الصنفين متوازيي الوضع. في البغداديين: يقسم الوتران المتوازيان من جانب الملوى في أكثر الأمر بخمسة أقسام متساوية يحد نقط أقسامها دساتين تُشد على مقبض الآلة بخيال كل واحدة من نقط الأقسام، وآخر دستان فيها مشدود على قريب من ثمن ما بين الحاملة إلى آخر ما يتحرك منهما من جانب الملوى. أما الخراساني: فدساتينه كثيرة، مشدودة فيها بين الأنف إلى قريب من منتصف طول الآلة، مما يلي آخر الجزء المستدق منها، فمن دساتينها ما يلزم أمكنة واحدة بأعيانها، ومنها ما قد يُستبدل.

ولقد أوردت المصادر ذكرى العديد من مشاهير عازي الطنبور عرفوا منذ العصر العباسي، من بينهم: الزبيدي الطنبوري وتلميذته عبدة الطنبورية، والحسن المسدود... وغيرهم^(١٨١)... عدد منهم، أضاف إلى براعة العزف، تصنيف الكتب الخاصة بالطنبور والطنبوريين^(١٨٢).

وتفيد المصادر على استمرار رواج هذا الصنف من الآلات إلى جانب آلة العود، في العديد من المناطق، خاصة الفارسية والتركية، إذ أنها عند العرب بقيت مرتبطة أكثر بالموسيقى الشعبية (راجع الصور).

ب / أصناف مستحدثة من أسرة العود:

بداية من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، ودون أن يفقد العود التقليدي مكان الصدارة، تزدحم أمام ناظرينا أنواع جديدة من نفس الفصيلة، تبرز لأول مرة، بعضها ذات أحجام ضخمة. تطرقت إلى ذكرها وأحياناً إلى وصفها أو حتى رسمها، بعض المصادر المختصة^(١٨٣). كما وصلتنا رسوم ومشاهد لبعض هذه الآلات، ضمن مناظر الطرب التي تركها لنا فن التصوير الإسلامي، خاصة في العصرين التيموري والصفوي، وخلال الفترة العثمانية.

ومن أبرز الآلات المستحدثة، الوارد ذكرها، ما يلي:

□ الشاهرود: ورد ذكره في شكل السنطوري، وفي شكل العود المنحني:

١ - يعرفه الفارابي من بين الآلات «المشهورة وأكثرها إعطاء للنغم»، ويقول في شأنه: «الآلة التي تسمى الشاهرود وهذه إنما استتبطنت في زماننا نحن ولم تكن تعرف

الأيوبيين (٥٦٥-٦٥٠ هـ / ١١٦٩-١٢٥٢م) قبل أن تصبح آلة شعبية في عهد المماليك ٦٤٨-٩٢٢ هـ / ١٢٥٠-١٥١٦م) (١٨١).

□ القوبوز: آلة وترية من فصيلة العود من نوع البربط، اخترعت على ما يبدو، في القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي. يذكر ابن غيبي (١٨٢) آلة يسميها قوبوز رومي: «الهيكل الصوتي عريض، والصدر أصم غير مجوف؛ يشد عليها خمسة أوتار مزدوجة، ويعزف عليها بقطعة خشب». دخلت مصر زمن الأيوبيين، كما يبدو أنها أدخلت إلى الجزيرة العربية عن طريق الأتراك، لكن لا ندري متى تم ذلك. ويرى أولياء شلبي (١٨٢) (القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي) أن القوبوز من فصيلة العود، تركية الأصل، اخترعها شخص يسمى أحمد باشا هرسك أوغو، وزير السلطان العثماني محمد الثاني (٨٨٦ هـ / ١٤٨١م)؛ وهو يصفها كآلة لها صدر مجوف، أصغر من الشاشنار. وبها ثلاثة أوتار. و«قُبَز في تركيا معناها العود الذي يضرب به»، والقوبوز آلة أشبه بالعود في وقتنا الحاضر. (qupûs; qûpûs; qupûz rûmî) (١٨٤) اندثر استعمالها لدى الأتراك، وإن كان قد أعيد صنعه في السنوات الأخيرة وأقحم ضمن فرقة «بزمارة» التراثية. ولمصطلح قوبوز تواصل في الكُتُبَا / kobza، والكبوز / koboz، وهي تسميات تطلق على العود العادي وليس من نوع البربط، في بولندا وروسيا وفي البلقان. كما يوجد العديد من التسميات الفرعية تستعمل في أماكن عدّة: بالجزيرة العربية (قُبُوس، قُبُوس، قُبُوس) (١٨٥)؛ وكذلك في ماليزيا (قُمبوس) (١٨٦)؛ وفي تركستان توجد آلة منحنية بدائية الصنع، تعرف تحت اسم قوبوز (qabûs : qabbûs; qanbûs).

□ الرُباب: مختلف عن الرباب المجرور، وهي آلة فارسية وتركية لها صندوق مقوس ومنحن بوسطه، الجانب السفلي للوجه من الجلد، ولها ثلاثة أوتار مضعفة (١٨٧)، وأحيانا أربعة أو خمسة أوتار مضعفة (١٨٨). وأول رسم للآلة ورد في مخطوط «كنز التحف». أهملت آلة الرُباب تماما في فارس، لكنها بقيت في تركستان حيث لا تزال تشهد رواجا كبيرا. لها ثلاثة أوتار فردية واثنى عشر وترا مجاوبة. وقد انتشرت أيضا في الهند والصين (١٨٩).

□ الششنة أو الطربوب : للعود يقول ابن غيبي، فرخة بستة أوتار تسمى «شش تاي» (١٩٠).

□ القيثار أو القثارة: من الآلات الأندلسية، والمرجح أنها الآلة ذات الصدر المسطح، لقد شُبّهت بـ «المربع»، فلعلها كانت مربعة الشكل. يذكرها الشقندي ٦٢٩ هـ / ١٢٢١م:

«الكثيرة» (١٩١)؛ وهي عند ابن الدراج السبتي، سنة ٦٩٣ هـ / ١٢٩٣م (١٩٢)؛ الكيثار والكثارة، ويقول في شأنها «اسم مولّد، ذكرها الأستاذ أبو بكر الطرطوشي وهي من ذوات الأوتار، وذكرها ابن عبد ربه أيضا في شعره»، فقال:

والعود يخفق مثناه ومثلثه ❖ والصبح قد غردت فيه عصافيره
وللحجارة أهزاج إذا نطقت ❖ أجابها الكبر المخفية نـاقره
وحنّ من بينها الكيثار (١٩٣) عن نغم ❖ تبدي عن الصّب ما تُخفي ضمائره
كأنما العود فيما بينها ملك ❖ يمشي الهويّنا وتتلوه عساكره

ويضيف: «أما الكثارات وواحدتها كثارة هي من العيدان [٠٠٠] قال الهروي في الغريبيين، وللعود أربعة أسماء الكثارة والعرطبة والبربط والمزهر، ولا أعرف منها اسما عربيا إلا المزهر وحده».

□ المغني: عود منحني من اختراع صفي الدين (ت ٦٩٤ هـ / ١٢٩٤م) أثناء إقامته بأصفهان؛ وهي حسب ما ورد في شأنها من تعريفات، تبدو وكأنها في شكلها، من قبيل القانون، لكنها تؤدي وظيفة العود. غير أن الرسم الذي يقدمه «كنز التحف»، يفيد بأنه نوع من العود المنحني (١٩٤) (راجع الصورة ١٢٨).

□ شدرقو: آلة مستطيلة نصف وجه صندوقها المصوت مغطى بجلد، يُشد عليها أربعة أوتار، وهو يُستعمل خاصة بالصين (١٩٥).

□ الرود أو طرب رود: مصطلح فارسي مثله مثل «تار»، يعني الوتر؛ وهو من فصيلة العود الكبير الحجم يشبه الشاهروود (١٩٦). ويرى أولياء شلبي (١٩٧) إن الرود اخترعت حديثا من قبل شخص يسمى شكر الله باي، وهي تقرب من «الشرتار» (٩). ولا يجب كما ذهب البعض المقارنة بين الرود والروطة الأندلسية التي ذكرها الشقندي بالأندلس (١٩٨)؛ فهذه الأخيرة من المعازف ذات الأوتار المفتوحة من النوع السنطير وتمسك عموديا مثل الجنك أو الهارب.

□ تحفة العود: آلة صغيرة تأتي في نصف حجم العود العادي (١٩٩).

□ طرب الفتوح أو الفتح: من أنواع العيدان ذات الحجم الكبير، يُشد عليه عشرة أوتار مضعفة (٢٠٠).

□ روح أفزا (أروح افزای حسب ابن غيبي): له صندوق صوتي نصف كروي وستة أوتار مضعفة من الحرير والمعدن (٢٠١). فن التصوير الفارسي حافل بالآلات ذات

تنوع الوتريات من فصيلة العود

أحمد أوغلو شكر الله، عاش في عهد مراد الثاني: ٨٢٤-٨٥٥ هـ، السلطان التركي السادس (رؤوف يكت: «الموسيقى التركية»، موسوعة لافينيّاك / V.Encyclopédie de Lavignac، ص٢٠١٢). غير أنه من الراجع. أن شكر الله ليس سوى مقلدا لمخطوط كنز التحف (فارمر: «عود»، الموسوعة الإسلامية/ V.Encyclopédie de l'Islam ، ص١٠٢٨-١٠٤١).

١٧٢) الموسيقي الكبير(المقالة الثانية من المدخل إلى صناعة الموسيقى) ، ص١١٦- ١٢٠؛ يذكر الخورزمي: مفاتيح العنوم (الباب السابع / الفصل الأول)، ص ١٨٠؛ «آلة محدثة أبدعها حكيم بن أحوص السفدي ببغداد، في سنة ثلاثمائة للهجرة».

١٧٢) نسخة المكتبة الوطنية / مدريد، (رقم ٦٠٢ ورقة ١٨)، تعود إلى القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي؛ ومن المرجح أنها عُنُت للموسيقي الفيلسوف ابن باجة ١١٢٨3 بالأندلس.

١٧٤) كما أنه لا يوجد له أثر في نسخة ليدن (القسم الشرقي، رقم ٢٤٥)

١٧٥) «جوامع علم الموسيقى» من كتاب الشفاء (المقالة السادسة / الفصل الثاني)، تح زكريا يوسف، ص١٤٢

١٧٦) الكلا في الموسيقى، تح. زكريا يوسف، ص٧٢

١٧٧) جامع الألحان، ص ٥٢، ١٩٩، ٢٠١، ٢٠٦

١٧٨) كشف الهموم....، ص ١٢٩. يذكرنا هذا الوصف للعود المحكم، بالآلة التي استعملها الفارابي في مجلس سيف لدولة (راجع الرواية التي أوردناها في الهامش رقم: ٩)

١٧٩) جاء ذكره على لسان الجارية شاجى وهي تصفه لولاهما عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، بعد عودتها من قصر المعتضد بالله: « ما استحسننت هناك شيئا ولا استغربته من غناء ولا غيره إلا عودا من عود محفور فإني استظرفته». الأغاني، IV، ص ٤٠-٤١

١٨٠) جامع الألحان، ص١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٢

١٨١) المقرئزي، تاريخ الممالك، I/1، ص١٢٦

١٨٢) جامع الألحان، ص١٩٩، ٢٠١

١٨٢) سياحة نامة (سنة مجلدات)، ط. الأستانة، ١٨٩٦-١٩٠٠.

١٨٤) يُقال أنها تصنع في إيطاليا، غير أن المصطلح تركي، فارمر: «عود» في دائرة المعارف الإسلامية، IV، ٢٨، ١٠٤١-١٠٤١.
١٨٥) راجع لاحقا؛ الفصل الأول من الباب الثالث.

١٨٦) Journal of the Straits Beauch of the RAS, 1904, n 40, p.13, fig. 5

١٨٧) مجهول: كنز التحف (مكتبة المتحف البريطاني، شرقي ٢٢٦١ - لندن)

١٨٨) جامع الألحان، ص١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٢

١٨٩) موسوعة لاهينميّاك / V.Encyclopédie de Lavignac، I، ١٧٩

١٩٠) جامع الألحان ، ص١٩٩

١٩١) «رسالة في فضل الأندلس»، أوردھا المقرئ: نفع الطيب....، III، ٢١٢

١٩٢) كتاب الإمتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع ، ص ٢٧-٢٩ (نسخة الشلاحي لهذا المخطوط، تمت سنة ٧٠١ هـ / ١٢٠١ م).

١٩٢) في الأصل، الكتّبان، راجع: المقدم....، VI، ٧٤

١٩٤) كنز التحف، مقالة ٣ (مخ البودلية ، مارش ٢٨٢، ورقة ٧٨)؛ ابن غيبي: جامع الألحان، ص١٩٩، ٢٠٠؛ أولياء شلبي: سياحة نامة...

١٩٥) ابن غيبي: جامع الألحان، ص١٩٩، ٢٠٦

١٩٦) المرجع السابق، ص١٩٩، ٢٠٠

١٩٧) سياحة نامة...

١٩٨) المقرئ: نفع الطيب....، III، ٢١٢

١٩٩) جامع الألحان، ص١٩٩، ٢٠٥

٢٠٠) المرجع السابق، ص١٩٩

٢٠١) المرجع السابق، ص١٩٩، ٢٠١

٢٠٢) سياحة نامة

٢٠٣) Addison: West Barbary, 1671; Shaw: Travels in Barbary, 1757.

٢٠٤) محمد اليوصصامي: إيقاد الشموع، للذة المسموع، بتفحات الطبوع - الخزّانة الحسينية / القصر الملكب - لربط؛ محمود سيّالة ؛ قانون الأصفياء في علم تفحات الأذكياء، المكتبة الوطنية- تونس ومكتبة المتحف العراقي - بندا

الصندوق النصف كروي .

□ لُؤطة: آلة تركية لها بعض الشبه بالكويترة، ذراعها أطول من ذراع العود العادي

وبه دساتين. يشد عليها مثل الكويترة، أربعة أوتار، غير أنها لا تدخل في الفرق الكلاسيكية، بل في التشكيلات الشعبية مثل تلك التي تؤدي المنوعات بالمقاهي العامة.

من الراجع أن الآلة والتسمية، من أصل إيطالي وهي حديثة نسبيا إذ لم يرد ذكرها لدى أولياء شلبي^(٢٠٢) .

□ الكويترة: من الآلات الأندلسة المغاربية؛ ذكرها الرحالة الأجانب^(٢٠٢) في مدن

مختلفة مثل فاس وغيرها، وبأحجام مختلفة. وهي تُعد اليوم من الآلات الأساسية بالمغرب الجزائري (شبيهة بالعود التقليدي الخاص بالمغرب العربي، من حيث الشكل وخاصة فيما يتعلق بعدد أوتارها الأربعة وكيفية تسويتها).

□ العود المغاربي: عود رباعي مزدوج الأوتار، يشبه إلى حد كبير الكويترة، ويختلف

مثلها، عن العود العادي من حيث مقاييس الصناعة وتسوية الأوتار وأسلوب العزف. لا ندري متى وكيف تمّ هذا التباين، وأول المعلومات جاءتنا من مراجع مغاربية، أقدمها لا يتجاوز القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي^(٢٠٤). هذه الآلة المرجعية التي بُني على أساسها النظام الموسيقي بالمغرب العربي، لا تزال - كما سنراه لاحقا - تقوم بدور رئيسي في الموسيقى التقليدية، حيث تسمى العود العربي في كل من تونس ومنطقة قسنطينة بالشرق الجزائري؛ والكويترة بالجزائر العاصمة وتلمسان؛ وعود الرمال أو الصويري بالمغرب الأقصى.

١٦٤) الموسيقي الكبير ، ص ٦٢٩ - ٦٣٠	
١٦٥) الطبري: ١٤٦/٢	
١٦٦) المسمودي: مروج الذهب...، ص ٢٢١ ابن الملحان ؛ حاوي الفنون... المقالة الثانية / الباب ٢١	
١٦٧) الأغاني، VII، ص ١٨٤ - ٧٧٠	
١٦٨) الموسيقي الكبير ، ص ٦٣١-٦٩٧ و٦٩٧-٧٧٠	
١٦٩) الأغاني: ٧، ص١٦١؛ XIX، ص ١٢٧- ١٣٩؛ XXI، ص ١٥٤-٢٥٧؛ النويري: نهاية الأرب، ٧. ص٣٠؛ ابن الطحان: حاوي الفنون....،لمقالة الأولى الباب ٦٥،	
١٧٠) نذكر: كتاب الطنّبورين والطنّبوريات، لجمطة البرمكي (حوالي ٨٢٩-٩٣٨)؛ أخبار الطنّبورين، وضعه أبوحنيفة، و أخبار المغنّين الطنّبورين، لابن طرخان... راجع الفهرست (القرن الثالث من المقالة الثالثة)، ص ١١٧٢، ١٦٢	
١٧١) من أهمها. جامع الألحان، لابن غيبي ؛ الرسالة الفتحية، لللاذقي؛ كشف الهموم؛ و كنز التحف، لمؤلف مجهول. المخطوط الأخير يتضمن تفاصيل كثيرة حول صناعة العود، وهو ينسب إلى أمير بن خدر مالي مولوي من مدينة كرمان / نربدا - آسيا الصغرى، كتبه بجنوا عاصمة السلاجقة الروم، سنة ٨٢٨ هـ / ١٤٢٤ م («الموسيقى الإيرانية»، موسوعة لافينيّاك / V.Encyclopédie de Lavignac، ص٢٠٧١)؛ كما ينسب أيضا إلى مؤلف موسيقي تركي اسمه	

الفصل الثالث

آلة العود

من خلال الشواهد المرئية



يتضح من الصفحات السابقة، أن الفن الموسيقي خلال المراحل الإسلامية المتتالية، يكاد ينطلق بما فيه من تناسق وتماسك، برغم تعدد عناصره ورواقده وتداخل أساليبه. وتتجلى ملامح التناسق والتماسك هذه، في الرحلة الممتعة التي اختصت بها آلة العود سواء على المستوى الموسيقي (التطبيقي والنظري) أو الصناعي أو الجمالي؛ وكذلك في الإجماع الذي التف حولها كألة مرجعية تجمع بين دقة العلم وأسرار الفن.

إن الاهتمام الذي حظيت به آلة العود، لا يتجلى فقط في العدد الكبير من الكتب التي خصتها بالتعريف والشرح والتحليل المستفيض، بل تجاوز ذلك إلى فن التصوير كالنقوش الجدارية وعلى التحف التطبيقية والرسوم والمنمنمات التي ازدان بها عدد من المخطوطات.

وبالرغم مما لحق بهذه الوثائق من إتلاف وتشويه، فإن ما تبقى لدينا من رسوم على مختلف المواد وفي مختلف العصور، لخير دليل على ما كان لهذه الفنون من مكانة في الحضارة الإسلامية، وهي مع تأكيدها للخط الجمالي الموحد للفن الإسلامي، تعكس جوانب مهمة من الحياة السياسية والاجتماعية والفنية، وتقدم لنا مادة نفيسة وضرورية لإثراء واستكمال ما جادت به الوثائق المكتوبة من بيانات ومعلومات.

ومن بين الموضوعات الأكثر شيوعاً في فن التصوير الإسلامي، مناظر الطرب التي انطلق تمثيلها منذ بداية الفتح الإسلامي، ليشهد أزهى عصوره أيام العباسيين (٧٥٠-١٢٥٨م)، ويواصل ازدهاره مشرقاً ومغرباً، من خلال مختلف المدارس الفنية على امتداد البلاد الإسلامية من كرمان وردكان في إيران إلى القيروان وقرطبة في بلاد المغرب والأندلس؛ قبل أن يصبح هذا التمثيل أكثر انتشاراً وأجمل رونقاً وثراء بداية من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي على أيام التيموريين والصفويين، والعثمانيين (٢٠٥).

لا شك وأن لهذه الآثار أهمية قصوى في دراسة الفنون الحركية كالموسيقى والغناء والرقص، بل تبقى الشاهد المادي الوحيد على ما كانت عليه هذه الفنون وما بلغت صناعاتها من رقي وازدهار. والمتفحص في هذه الوثائق، يلاحظ بأن الاهتمام بالموسيقى وبصناعة الآلات الموسيقية، لم يكن وقفاً على عصر دون الآخر، إذ ظلت هذه الفنون تحظى بالرعاية وتنال الاهتمام حتى في أحلك الفترات كالعصر المغولي حيث سادت الصراعات وعمت الحروب والانقسامات.

لقد أخذت مشاهد الطرب مكان الصدارة بين المناظر التصويرية وتناولها



(٦٣)

٢٠٥) لقد اختفت معظم الآثار المتعلقة بيهود الإسلام الأولى، إثر حملات التدمير والتخريب المتعاقبة التي مّني بها عالم الإسلام، والتي نالت العديد من مراكز إشعاعه، من بغداد روضة الفن الإسلامي، وصولاً إلى الأندلس. كان نصيب المكتبات من الإحراق والإتلاف، فادحاً بما أدى إلى إتلاف معظم مقتنياتها؛ وغداً من المسير العثور على مخطوط واحد مزين بالصورة يرجع تاريخه إلى ما قبل القرن السادس الهجري / الثالث عشر الميلادي. راجع ما يرويه المرّ الإربلي في تاريخه، عن صفى الدين الأرموي، في واقعة بغداد، والذي يرسم لنا صورة جلية عن ثراء بغداد وما تعرضت له من النهب والسلب والتخريب في ذلك الوقت، كما أنه يدلنا على مقزلة الموسيقى وتأثيرها على الإنسان، وعن الموسيقيين وتوافر عددهم وتنوع آلاتهم ومهارتهم في العزف والغناء، من ذلك، الحديث عن خمسين جوقة من أعيان المغاني من ذوي المال والجمال، الأدوات،...، تج، عبد الملك خشية، ص ٥-١٠. كذلك الأمر بالتسمية للقرب الإسلامي، حيث سلك فيليب الثالث نفس الطريق إثر إعلانه سنة ١٦٠٩ م، طرد المسلمين من الأندلس، فأمر بأن يقتل أكثرهم قبل أن يوفقوا لترك إسبانيا، ناهيك عن جمع المخطوطات العربية أكواماً وإشعال النار تحتها، بل ومحو وإتلاف كل ما له صلة بالإسلام. استئصال جامع لا نظير له في التاريخ، لم يلبث أن حل بالبلاد بدمه الخسوف وعمّ الظلام. للتفاصيل، راجع فيليب حتي: تاريخ العرب، ٦، ص ٦٥٨-٦٦٠؛ لين بول: العرب في إسبانيا (Moors in Spain)، تر. علي الجارم، القاهرة، ١٩٦٠.

المصورون في المخطوطات وعلى التحف التطبيقية بلا حدود، أكثرها ارتبط بمجالس الأمراء واستقبالاتهم ورحلات سيدهم، بالإضافة إلى حلقات ذكر الصوفية وغيرها من المناسبات الاجتماعية. وهذا التنوع في الأجواء التي كان للطرب دور فيها، أفرز تنوعاً في الآلات عموماً والأعواد على وجه الخصوص، واكبته دقة في التصميم والصناعة، تعكس مدى التقدم الذي تحقق في هذا المجال المرتبط حتماً، بالتقدم في مجالات علمية عدة، مثل علوم الرياضيات والفيزياء والكيمياء.

لا يعني هنا أن نعرّف بخصائص فن التصوير الإسلامي وتداخل مدارسه، أو نناقش مسألة إباحته أو تحريمه^(٢٠٦)، ولكن الذي يعنينا هو تتبع المشاهد التي تبرز فيها آلة العود بمختلف أصنافها وأشكالها، وما تفرزه هذه المشاهد من تنوع وثراء، وما تمثله من أهمية قصوى في توضيح ما أوردته الوثائق المكتوبة. سوف نستعرض ما استطعنا حوصلته من مشاهد لآلة العود بمختلف أشكالها وأنواعها^(٢٠٧)، ونظراً لكثافة المادة المجمعة، سيقصر وصفنا على عينات محددة نقدمها حسب تسلسلها النوعي والتاريخي، وتوثق المجموعة كاملة ضمن جدول بياني لتسهيل الاستفادة منها عند الحاجة.

أ / النقوش الجدارية وعلى التحف التطبيقية (القرن الأول - الثامن

الهجري / السابع - الرابع عشر الميلادي)؛

■ رسوم جدارية عثر عليها في قصر أموي يعرف باسم قصر الحير الغربي^(٢٠٨)، تمثل عازفة على العود، تقابلها أخرى على السرناي، تقف كل منها في حنية معقودة بعقد نصف دائري. يتضح أن العود من نوع البربط؛ الصندوق الصوتي كبير الحجم، والرقبة صغيرة والبنجق متجه نحو الخلف، ويحتوي على أربعة ملاوي (مفاتيح)؛ على الوجه توجد فتحتان متقابلتان وهما على شكل قوسين صغيرين متصلين تقعان بالقرب من موضع نبر أصابع اليد اليمنى للأوتار. عدد الأوتار أربعة، يستعمل في العزف عليها، الأصابع المجردة، وقد مُسكت الآلة بصورة أفقية مستقيمة^(٢٠٩) (صورة ٦٣).

■ رسوم كثيرة في حمامات قصير عمرة^(٢١٠)، نشاهد فيها عازفين على آلات موسيقية ومناظر للرقص وصيد الحيوانات، ومن ضمن هذه الرسوم شخصان جالسان ارتديا هُناعاً بشكل دب، يعزفان على آلة وترية تعود إلى فصيلة العود. أحد المشهدين أصيب بتلف، مما لا يمكن من وصف دقيق للآلة، سوى أن الرقبة طويلة



(٦٥)

الجدارية (٢١١)، أو ما ظهر منها على التحف التطبيقية، وخاصة الخزف ذي البريق المعدني والنقش على المسكوكات، من بينها:

■ إبريق فضي من إيران (ق ٢-٣ هـ / ٨-٩ م)، منقوش بمشاهد موسيقيين يعزفون على آلات موسيقية مختلفة ومنها العود. صندوق صوتي كبير يشبه في شكله العود من نوع البربط، الرقبة قصيرة والبثق مائل إلى الأسفل وفيه أربعة ملاوي.



(٦٤)

وبقايا الملاوي والمضارب، ويبدو الصندوق الصوتي مدور الشكل (صورة ٦٤). أما في الرسم الثاني فالصندوق الصوتي مستطيل الشكل، والرقبة طويلة وبها ملاوي. يستدق في الأسفل (صورة ٦٥).

في العصر العباسي (٧٥٠-١٢٥٨ م) حيث أصبح للطرب ومجالسه ولأصحاب الفنون مكانا بارزا في المجتمع، كثرت المشاهد سواء ما تعلق منها بالنقوش



(٦٧)

■ قطعة من الفخار تمثل فرقة موسيقية من ضمنها عازف عود، تقعد من بلاد الغرب - إيران قيشاني، الصين في عصر أسرة تانغ (ق ٢هـ / ٨ م) ^(٢١٣) (صورة ٦٧).

■ ثلاثة أطباق فضية من إيران (ق ٢-٣ هـ / ٨-٩ م)؛ يحتوي كل منها على عازف عود من نوع البربط، مع آلات أخرى ^(٢١٤) (صورة ٦٨، ٦٩، ٧٠).



(٦٦)

الوجه به فتحتين متقابلتين بشكل قوس ذو نهايتين محدبتين إلى الأعلى تقريبا، وهما تقعان في الوسط قرب موضع نبر الأوتار. عدد الأوتار أربعة ويستعمل العازف عليها المضرب، وقد مسكه بإصبعي اليد اليمنى. ونهاية المضرب التي تلمس الأوتار هي أوسع من النهاية الثانية المسوكة بالأصابع، وهو طويل. والعازف في المشهد يعزف وهو في حالة الوقوف وقد مسك العود بصورة أفقية مستقيمة ^(٢١٣) (صورة ٦٦).



(٦٨)



(٦٩)

▼ (٧٠)



■ إناء خزفي ملون من العراق (ق ٢ هـ / ٩ م) به مشهد رجل جالس يعزف على العود من نوع الرُّباب؛ الصندوق بشكل الكمثري ونهايته الضيقة تنتهي بيروزين جانبيين بشكل مثلث، ومن ثم تبدأ رقبة العود الطويلة المحتوية على مفتاحين بشكل ورقة شجر ذات دائرة بيضاء في وسطها نقطة سوداء، وتنتهي الرقبة بجزء مثلث رأسه متجه إلى الأعلى. الوجه يحتوي على فتحتين بشكل حرف (s) يشبه الفتحة الموجودة في الآلات من عائلة الفيولن. الغرض منها تقوية الصوت وزيادة رنين الصندوق. ويوجد بالقرب من النهاية المدورة الكبيرة لوجه الصندوق قضيب أو (عود صغير) غامق اللون، مركب بوضع رأسي وهو يدل ولا شك على ما هو متعارف عليه لدى الموسيقيين بالفرس (أو الحاملة بالمصطلح القديم). وقد رسم الفنان وترين لهذا العود الذي مسكه العازف بصورة مائلة قليلاً إلى الأعلى (٢١٥) (صورة ٧١) .

■ كسرة خزفية ملونة من مصر (العصر الطولوني : ٨٦٨-٩٠٥ م)، نشاهد عليها نقشاً يمثل عازف عود (رُّباب) وهو جالس؛ الصندوق بيضوي الشكل تقريباً

آلة العود من خلال الشواهد المرئية

وينتهي عند الرقبة بيروزين مديبين مائلين إلى الخارج، وعندهما تبدأ الرقبة وهي رفيعة طويلة ونشاهد على الوجه فتحتين متقابلتين بشكل حرف (S) معكوس . وقرب النهاية المستديرة للصندوق توجد الفرس أو الحاملة. رسم الفنان وترين لهذه الآلة، أما الملاوي فهي غير موجودة بسبب الكسر الذي أصاب الإناء الخزفي. مسك العازف آله بصورة مائلة إلى الأعلى (٢١٦). (صورة ٧٢) .

■ مسكوكة فضية من العراق (قطعة متميزة من العملة باسم الخليفة العباسي المقتدر بالله (٢٩٦-٣٢٠ هـ / ٩٠٨-٩٢٢ م)، نقش على الوجه كتابة تذكر اسم الخليفة



▼ (٧٢)

(٧١)

(٢٠٦) يبدو أن الموقف الرافض لفن التصوير لم ينشأ إلا متأخراً على يد أحد أئمة الشافعية (الثووي: ٥٠، بمصر ١٢٣٢م) ... وكما هو الحال بالنسبة للموسيقى، فقد احتد الجدل حول الآراء الواردة في النصوص أكثر مما دار حول التصوير نفسه.. وهكذا نرى العالم الإسلامي الذي عاش تنازعه آراء الفقهاء، لم يحجم عن التصوير بنوعيه الديني والعلماني...

(٢٠٧) راجع في هذا الموضوع، «تاريخ الفن» : المجلد الخامس: التصوير الإسلامي الديني والعربي، والمجلد السادس: التصوير الفارسي والتركي، تأليف ثروت عكاشة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧ و ١٩٨٣؛ المجلد الأول من محيط الفنون: الفنون التشكيلية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠؛ صلاح أحمد البهنسي، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، مكتبة مديولي، القاهرة، ١٩٩٠؛ بالإضافة إلى مؤلفات فارمر وصبحي أنور الرشيد في هذا الصدد (أنظر قائمة المصادر والمراجع آخر الكتاب).

(٢٠٨) يقع إلى الشمال الشرقي من دمشق بالقرب من الطريق المؤدي منها إلى تدمر، شيده سنة ١١٢ هـ / ٧٣٠ م، الخليفة هشام بن عبد الملك: ٧٢٤-٧٤٢ م.

(٢٠٩) المتحف الوطني - دمشق.

(٢١٠) قصر أموي، يقع في الصحراء الأردنية على بعد حوالي ٥٠ كم شرق البحر الميت، بناه الكوليد بن عبد الملك، ٩٢ هـ / ٧١١ م، حيث قسم النقش إلى مناطق مربعة بواسطة خطوط متقاطعة تضم كل منها رسم عازفة أو راقصة بدت عليها البدانة، أو رسوم حيوانات تمزق آلات موسيقية.

(٢١١) مثل نقوش الجدارية بقاعة القبة بقسم الحريم في قصر الجوسق، شيده المحتشم (٢٢٣-٢٢٥ هـ / ٨٣٦-٨٣٩ م) في سامراء، وهي من أغنى وأمتع الأمثلة لتلك المناظر.

(٢١٢) متحف الفنون الجميلة بمدينة ليون / فرنسا

(٢١٣) صورة من مرجع العمل والصراع (متحف بكين) .

(٢١٤) السادس، بالمتحف البريطاني - لندن؛ السابع والثامن، بمتحف الأرميتاج في لينجراد -

روسيا

(٢١٥) المتحف الفني الإسلامي بالقاهرة.

(٢١٦) المتحف الفني الإسلامي بالقاهرة.



المقتدر. أما القفا فقد نقش بمشهد شخص جالس يعزف على العود: الصندوق الصوتي كبير وبشكل الكمثري، الرقبة قصيرة، والبنجق مائل إلى الأعلى ويحتوي على أربعة ملاوي وفيه رأس كبير بارز إلى اليمين وذو نهاية مثلثة. يحتوي هذا العود على أربعة أوتار تنقر بالمضرب، وقد مسك العازف الآلة بصورة أفقية مستقيمة^(٢١٧) (صورة ٧٣).

■ مسكوكة ضرب مدينة السلام بالعراق، تمثل قطعة من العملة تحمل كتابة تذكر اسم السلطان البويهي عز الدولة بختيار (ت ٣٦٨ هـ / ٩٧٨ م) وسنة الضرب وهي ٣٦٥ هـ / ٩٧٥ م). في وسط المسكوكة صورة شخص جالس يعزف على العود وقد مسكه بطريقة مائلة إلى الأعلى. رقبة العود قصيرة والبنجق مائل إلى الخلف، ولا يظهر منه بوضوح عدد الملاوي التي يحتويها، أما عدد الأوتار فهو أربعة ويستعمل العازف المضرب، وقد مسكه بأصابع يده اليمنى^(٢١٨) (صورة ٧٤).

■ تاج العمود ذو الأربع موسيقيين (قرطبة ق ١٠ م): من بينهم عازفان على عود يشبه في شكله العام النماذج السابقة^(٢١٩) (صورة ٧٥).



(٧٣)

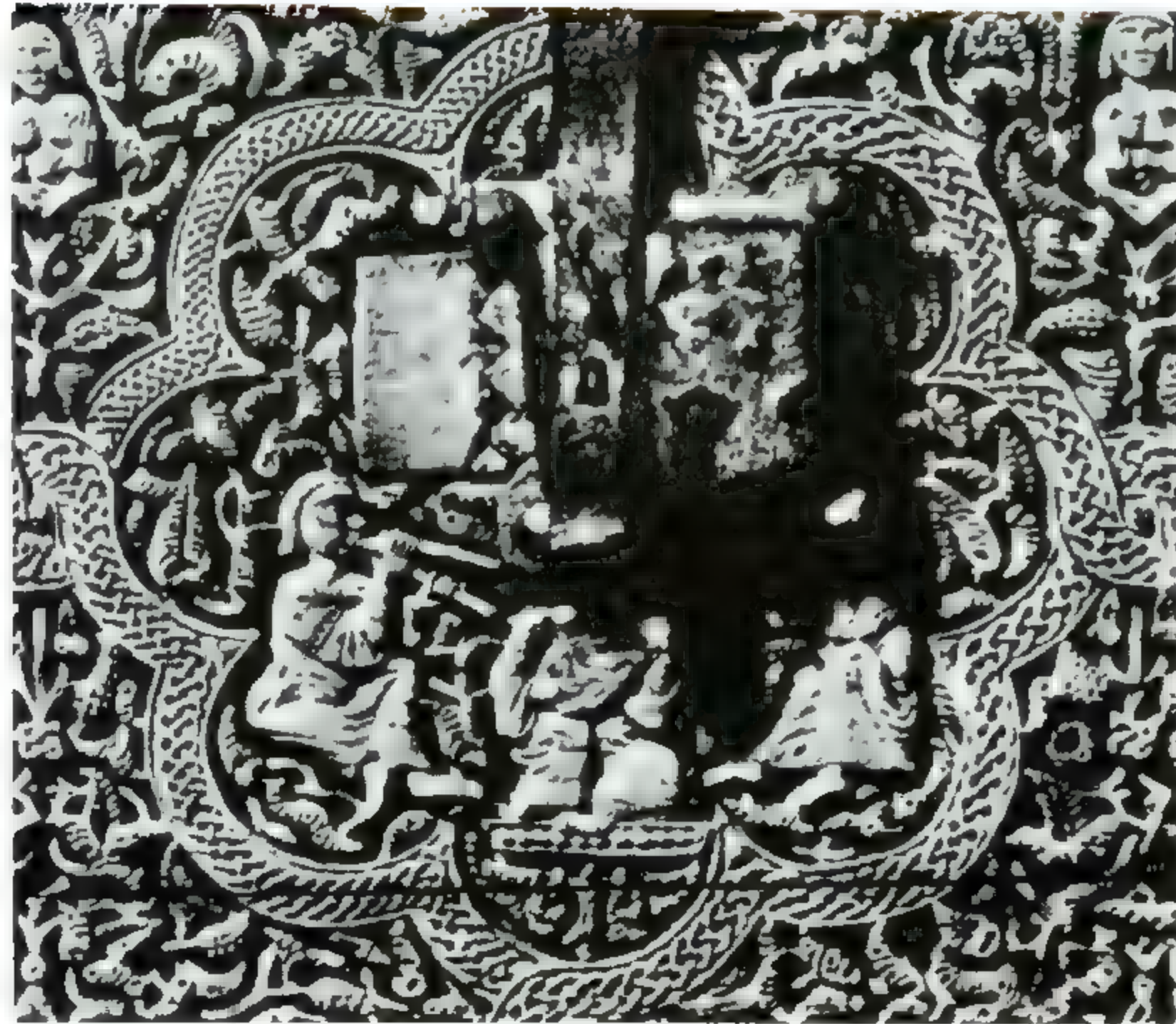
▼ (٧٤)

(٧٥)





▼ (٧٨)



(٧٧)

■ علبة عاجية من قرطبة الأندلسية (تعود للمغيرة ابن عبد الرحمان الثالث)، وهي مزخرفة بنقوش وكتابة تعود إلى سنة ٩٦٨ م. من ضمن ما تحتويه النقوش، صورة عازفة على العود وهي في حالة الوقوف وقد مسكت الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى (٢٢٠) (صورة ٧٦).

■ صندوق عاجي محفورة (قرطبة سنة ١٠٠٥)، من ضمن نقوشها عازفة على العود وقد مسكت الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى (٢٢١) (صورة ٧٧).

■ صندوق عاجي محفور (الأندلس: سنة ١٠٠٤-١٠٠٥ م) نقشت عليها زخارف مختلفة منها مشهد موسيقي يتألف من عازف على المزمار المزدوج وعازف على العود وراقصة. عازف العود جالس في الوسط وقد مسك عوده بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق الصوتي والرقبة والبنجق والملاوي تتشابه مع المثال السابق، الملاوي والبنجق، كما وأن الأوتار غير واضحة الأمر الذي يحول دون ذكر عددها (٢٢٢) (صورة ٧٨).



(٧٦)



(٧٩)

■ صندوق عاجي محفور (الأندلس ق ١١م) وقد زين بنقوش متعددة منها مجلس طرب يساهم فيه عازف على عود وهو جالس وقد مسك آله بصورة مائلة إلى الأعلى. هذا العود يشبه الأمثلة السابقة: الصندوق الصوتي بشكل الكمثري، والرقبة قصيرة والبنجق مائل إلى الأعلى وبه ستة ملاوي، والعزف يتم بواسطة المضارب. الجديد في هذا المثال وضوح الأوتار وعددها أربعة في حين أن عدد الملاوي يوحي بكونها ثلاثة^(٧٩) (صورة ٧٩).

■ كسرة من إناء فخاري ملون (مصر- العصر الفاطمي: ٢٩٧-٥٦٧هـ/٩٠٩-١١٧١م)، تحتوي على مشهد لعازفة على العود وقد مسكته بصورة أفقية مستقيمة. الصندوق الصوتي كبير وبشكل الكمثري، الملاوي غير واضحة بسبب الكسر الذي أصاب الأثر في هذا المكان. يلاحظ في الرسم ستة أوتار، وكذلك وجود خطان وكأنهما أنف، يفصلان بين الصندوق والرقبة. ولا تدري مدى دقة هذا الرسم في عكس الأمور الجزئية، غير أن الشكل العام للآلة يوحي بكونها من نوع العود الكامل^(٨٠) (صورة ٨٠).

■ كسرة خزفية من العصر الفاطمي، مزخرفة بها صورة عازف على العود وقد مسكه بطريقة أفقية؛ الرقبة والبنجق وكذلك وضع اليد اليسرى غير واضحة بسبب الكسر الذي



(٨٠)

▼ (٨١)





(٨٤)



(٨٣)



(٨٣)

أصاب الأثر في هذا المكان. وإلى اليمين موضع نبر أصابع اليد اليمنى للأوتار نشاهد فتحتين بشكل حرف (S) معكوس. وتحت رسوخ اليد اليمنى للعازف نشاهد (الغزالة أو الحاملة) وقد رسمت بصورة سوداء، وعلى حافة الوجه، يلاحظ وجود خط ذو نقط سوداء يرى فيها البعض أنها تمثل زخرفة أو تمثل محل تثبيت وجه العود بالقصعة. تظهر في الرسم خمسة أوتار تنبر بواسطة الأصابع^(٢٢٥) (صورة ٨١) .

■ يوجد أثر ثانٍ يظهر عازفة على عود مشابه البنجق فيه مائل إلى الأسفل^(٢٢٦)

(صورة ٨٢) .

- (٢١٧) قسم المسكوكات ، متحف الدولة في برلين - ألمانيا،
 (٢١٨) متحف أنقرا - تركيا،
 (٢١٩) المتحف الأثري بقرطبة
 (٢٢٠) متحف اللوفر، باريس،
 (٢٢١) متحف اللوفر، باريس،
 (٢٢٢) كاتدرائية مانيلونة - متحف دي نافار،
 (٢٢٣) متحف فيكتوريا وألبرت - لندن،
 (٢٢٤) المتحف الإسلامي بالقاهرة،
 (٢٢٥) المتحف الإسلامي بالقاهرة،
 (٢٢٦) حسن حسني عبد الوهاب: ورقات...، ٢٠٦، ص ٢٢٧ متحف اللوفر - باريس



(٨٥)



(٨٦)

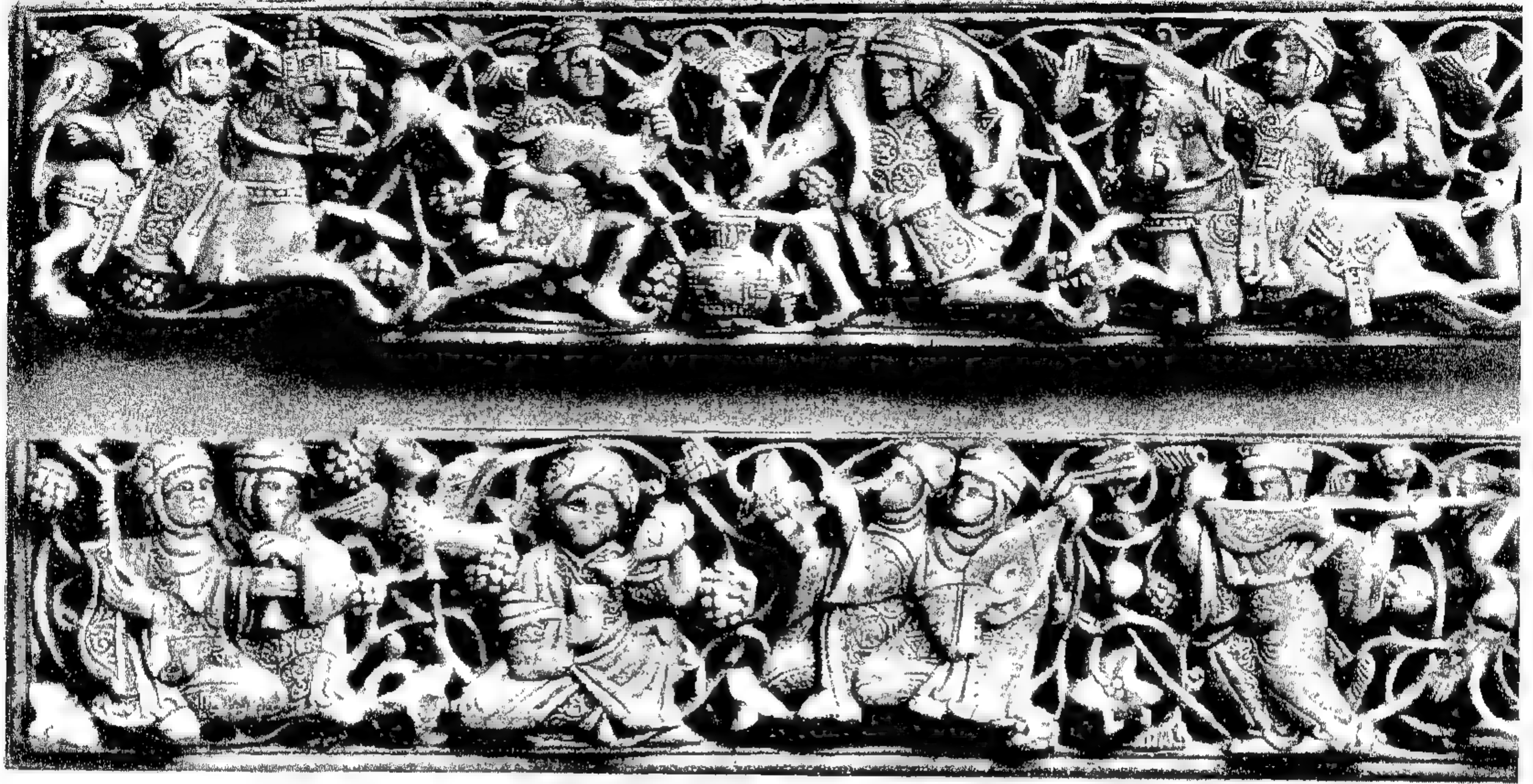
◀ (٨٧)

■ أثريين خشبيين من قصر فاطمي بالقاهرة، تحمل مجموعة نقوش من ضمنها مشاهد عزف على آلتى العود والمزمار^(٢٢٧) (صورة ٨٣ ، ٨٤) .

■ تحفة خشبية (مصر: ق ١١ م) يمثل مشهدا لعازفي الناي والعود وهما متقابلين في حالة جلوس، وقد مسك عازف العود آله بصورة مائلة إلى الأعلى، وهي ذات رقبة قصيرة وبنجق مائل إلى الأعلى وينتهي برأس مثلث^(٢٢٨) (صورة ٨٥) .

■ تحفة خشبية (مصر: ق ١١ م) نقشتم بمشهد عازفين جالسين متقابلين، أحدهما يعزف على الدف والثاني على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى، وينتهي بجزء مثلث لشكل، وهو يشبه المثال السابق وفي كليهما الأوتار والملاوي غير بارزة^(٢٢٩) (صورة ٨٦) .

■ قطعة عاجية (مصر: ق ١١ م)، يتضمن عازفي عود وناي مزدوج. واضح من رسم العود أن الصندوق الصوتي بشكل الكمثري، والرقبة قصيرة والبنجق مائل إلى الأعلى وبه



(٨٨)

ثمانية ملاوي، والعزف يتم بواسطة المضرب وقد مُسكت الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى . واللافت في هذا المثال، وضوح التفاصيل المتعلقة بالفارس أو المشط والبنجق والملاوي، وكذلك الأوتار الخمسة المزدوجة، وإن كان عدد الملاوي يوحي بكونها أربعة. وهذا المشهد يتطابق تماما مع ما كان يُعرف آنذاك، بالعود الكامل^(٣٣٠) (صورة ٨٧) .

■ تحفة عاجية من مصر (ق ١٢)، مزخرفة بمشاهد مختلفة، منها مشهدا موسيقيا من جملة ما يحتويه، ثلاثة عازفين على العود: الأول، وهو في يمين المشهد، مثل وهو في حالة الرقص وماسكا آله بصورة جانبية أفقية، وظهر القسم الجانبي من العود وهو مزخرف، والثاني، جالس على الأرض وقد مسك عوده بصورة مائلة إلى الأعلى، ويظهر أنه يستعمل أصابعه المجردة في العزف على الأوتار وهي غير بارزة. أما الثالث فهو موجود في الجهة اليسرى من المشهد، وقد مثل وهو في حالة نصب أو تسوية أوتار العود الذي وضعه بصورة رأسية حيث الرقبة في الأعلى والصندوق الصوتي في الأسفل. الزخرفة التي تحلي القسم

▼ (٨٩)

الجانبي من الصندوق الصوتي، تبيّن أن الوضع الجانبي للعود في هذا الأثر، قد أبان استدارة القسم الأسفل من الصندوق وانتهائه عند الرقبة ب بروز مدبب^(٣٣١) (صورة ٨٨) .

■ قطعة خشبية من مصر (ق ١٢ م)، تستخدم للطبع على الملابس وغيرها، نقشت بصورة عازف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى





▼ (٩٢)

(٩١)



(٩٠)

الأعلى.
الصندوق بشكل
الكمثري الطويل،
الرقبة قصيرة
والبنجق مائل
إلى الأعلى. أربعة
أوتار وحاملة /
فـرس
طويلة (٢٣٢).

■ تحفة
خشبية من
مصر (العصر
الأيوبي: ٥٦٤-
٦٥٠ هـ /
١٢٥٢-١١٦٩

م)، ترينا أيضا
عازفا على العود
وقد مسكه

بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة قصيرة والبنجق مائل
إلى الأعلى. أربعة أوتار منتهية في مؤخرة الصندوق ولا يوجد أثر لا للفتحات ولا
للفرس، ويعزف عليه بالمضرب (٢٣٣) (صورة ٩٠).

■ طبق من الخزف ذي البريق المعدني (مصر: ق ١١-١٢ م)، به رسم لعازفة
على العود من نوع الرباب (٢٣٤) (صورة ٩١).

■ كسرة خزفية من مصر (ق ١٢)، مزخرفة بصورة عازف على العود وقد
مسكه بصورة أفقية مستقيمة تقريبا. الصندوق كبير ويكاد يكون دائريا، يظهر
على الوجه خطوط بيضاء وسوداء بين رفيعة وعريضة، من المرجح أنها تدل على
تنوع الأخشاب المستعملة. الرقبة طويلة والبنجق متجه نحو الأسفل. بسبب الكسر
الذي أصاب الأثر، لا يمكن تحديد عدد الملاوي. تظهر ثلاثة أوتار يعفق عليها



▼ (٩٥)



(٩٤)



(٩٣)

باستعمال أصابع اليد اليسرى^(٢٣٥) (صورة ٩٢) .

■ كسرة خزفية من مصر (ق ١٢)، بها مشهد لعازف على عود لم يبق منه سوى القسم الأخير من الصندوق الصوتي واليد اليمنى. غير أنه يبرز بوضوح حركة ووضع الأصابع على الأوتار وعددها خمسة ينقر عليها بواسطة مضرب صغير. وفي القسم المتبقي من العود توجد على الصندوق خطوط عريضة ورفيعة تم إبرازها باللون الغامق والفاتح. من المرجح أنها تحاكي نوعية الأخشاب المستعملة^(٢٣٦) (صورة ٩٣) .

■ إناء فضي من خراسان (ق ١١م) ، يحمل كتابة ومشهدا في الوسط يمثل عازفا على العود وهو في حالة الجلوس، وقد مسك الآلة بصورة أفقية مستقيمة. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة قصيرة، البنجق مائل إلى الأسفل وفيه أربعة مسلاوي وهي بعدد الأوتار. استعملت الأصابع المجردة للنبير على الأوتار^(٢٣٧) (صورة ٩٤) .

■ إناء خزفي من إيران (ق ١٢ م)، زخرف بمشهد عازفة على العود من نوع

آلة العود : بين دقة العلم وأسرار الفن

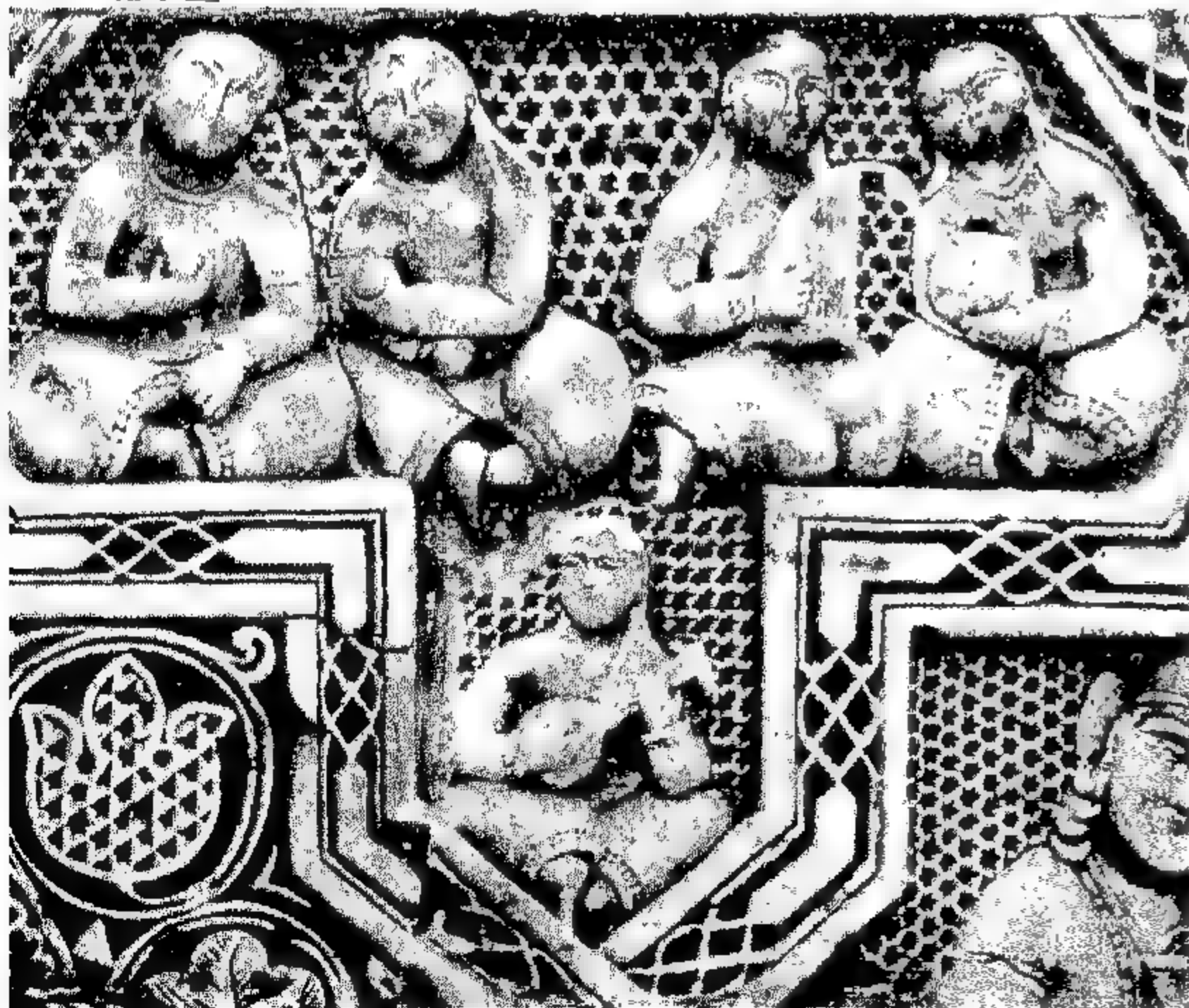


الرُّبَاب، وهي جالسة وقد مسكت الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى قليلاً. الصندوق ذو قسمين: القسم الأعلى والمتصل بالرقبة ينتهي بشكل رأس مثلث، أما القسم الثاني فهو مدور. ويحتوي القسم الأعلى من وجه الصندوق على فتحتين دائريتين تستعملان لتقوية الصوت وزيادة الرنين. رقبة هذا العود طويلة ورفيعة وتحتوي على دساتين (عتب) لتحديد مواضع عفق الأصابع للأوتار وهي غير بارزة^(٢٣٨) (صورة ٩٥).

■ طبق من الخزف ذي البريق المعدني (العصر السلجوقي: ق ١١-١٢ م)، به رسم لمعارضة على العود من نوع الرُّبَاب، وهي تمسكه بطريقة متجهة إلى الأعلى، تفاصيل الآلة غير واضحة^(٢٣٩) (صورة ٩٦).

■ كسرة إناء خزفي من الري بالقرب من طهران (ق ١٢ م)، يحتوي على كتابة ومشهد لمعارضة على العود وقد مسكته بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق كبير وبشكل الكمثري والرقبة طويلة ورفيعة والبنجق مقوس. اهتم في المشهد بإبراز الزخرفة على الوجه واستعمال الأصابع المجردة للعزف، في حين تركت الأوتار^(٢٤٠) (صورة ٩٧).

▼ (٩٨)



(٩٧)

▼ (٩٦)





(١٠١)



(١٠٠)



(٩٩)

- ٢٢٨ (متحف الفن الإسلامي - القاهرة
- ٢٢٩ (متحف الفن الإسلامي - القاهرة
- ٢٣٠ (متحف بارجلو - فلورانس
- ٢٣١ (القسم الإسلامي من متحف برلين - ألمانيا
- ٢٣٢ (القسم الإسلامي من متحف برلين - ألمانيا
- ٢٣٣ (متحف الفن الإسلامي - القاهرة
- ٢٣٤ (متحف الفن الإسلامي - القاهرة
- ٢٣٥ (متحف الفن الإسلامي - القاهرة
- ٢٣٦ (متحف الفن الإسلامي - القاهرة
- ٢٣٧ (المتحف الإسلامي في برلين - ألمانيا
- ٢٣٨ (المتحف الإسلامي في برلين - ألمانيا
- ٢٣٩ (متحف ميتروبوليتان - نيويورك.
- ٢٤٠ (المتحف البريطاني - لندن
- ٢٤١ (متحف برلين - ألمانيا
- ٢٤٢ (المتحف البريطاني - لندن
- ٢٤٣ (المتحف البريطاني - لندن

■ زخرفة جصية من مدينة الري بالقرب من طهران (حوالي ١٢٠٠)، فيها مشهد للعزف على آلات موسيقية: صنج، دائرة وعود من نوع الطنبور. مسك العازف آله بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق صغير ويكاد يكون دائرياً. الرقبة طويلة وعريضة بالنسبة لحجم الآلة، البنجق مائل إلى الأسفل وتبرز منه الملاوي (صورة ٩٨).

■ لوح رخامي من الأناضول - تركيا (ق ١٢ م)، به نحت بارز لمشهد عازف على العود وهو في حالة الجلوس. يمسك آله بصورة مائلة إلى الأسفل. الصندوق كبير بصلي الشكل و الرقبة قصيرة. نشاهد في وسط الوجه اليد اليمنى وهي تمسك بصورة مائلة، مضرباً طويل نسبياً. الأوتار غير بارزة^(٢١١) (صورة ٩٩).

■ إبريق من الموصل (١٢٣٢ م)، يتضمن شائبي عود ودف. الصندوق الصوتي للعود كبير ويكاد يكون دائرياً، يظهر على الوجه خطوط أفقية يمكن أنها تشير إلى نوعية الخشب. الرقبة قصيرة والبنجق متجه نحو الأعلى. كما يبرز الرسم خمسة أوتار تنبر بواسطة مضرب صغير، مع وضوح عقق أصابع اليد اليسرى على الأوتار^(٢١٢) (صورة ١٠٠).

■ تحفة معدنية أخرى من صناعة الموصل (ق ١٣)، مزخرفة بمشهد عازف على



(١٠٤)

والرقبة قصيرة والبنجق متجه نحو الأعلى ويحتوي على أربعة ملاوي. تُركت الأوتار وأعتني بإبراز الزخرفة الموجودة على الوجه ^(٢٢٦) (صورة ١٠٤) .

■ علبة لأدوات الكتابة (دمشق: سنة ١٢٨١)، مزخرفة بمشهد شخص جالس يعزف على العود وقد مسكه بصورة أفقية ومستقيمة. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة صغيرة والبنجق متجه إلى الأسفل وهو طويل وذو نقوش بسيطة ورأس مدبب. يوجد فوق الوجه فتحة دائرية واحدة لتقوية الصوت، ويوجد كذلك شكل رباعي أضلاعه ذات تقوس نحو الداخل. يبرز المشهد حركة أصابع اليد اليمنى وهي تجس الأوتار، غير أنه خال من الأوتار وكذلك من الملاوي ^(٢٢٧) (صورة ١٠٥) .

■ مسبح برونزي مرصع بالفضة، من بلاد الرافدين (ق ١٢ م)، يتضمن عازف على عود له خمسة أوتار. تمسك الآلة بصورة أفقية ومستقيمة، ويستعمل المضرباب في العزف ^(٢٢٨) (صورة ١٠٦) (يوجد أثر آخر مماثل، به مشهد لعازف عود يمسك الآلة بصورة أفقية مستقيمة، لكن تفاصيل أجزائها غير واضحة) ^(٢٢٩) .

■ أثر خزفي ملون من مرسيا بالأندلس (الربع الثاني من ق ١٢ م): عازف على عود وهو في حالة جلوس. للآلة صندوق صوتي كبير ورقبة قصيرة، وبها أربعة



(١٠٣)



(١٠٢)

عود وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة طويلة، البنجق محدب ومتجه نحو الأسفل. الرسم يركز على الخطوط العريضة للمشهد، وهو خال من أية تفاصيل تتعلق بفتحات الوجه، والأوتار والغزالة ^(٢٢٢) (صورة ١٠١) .

■ تحفة معدنية من صناعة الموصل (ق ١٢)، مزخرفة بمشهد شخص جالس يعزف على عود من نوع الطنبور، وقد مسكه بصورة مائلة قليلاً إلى الأعلى: الصندوق أهليجي أو بيضوي الشكل تقريبا، وحجمه صغير. الرقبة طويلة وعريضة نوعاً ما، وتنتهي بالبنجق المقوس والمتجه إلى الأعلى؛ له وتران ووضع اليدين غير واضحة، كما أن خلو الوجه من الفتحات لا يعكس الواقع ^(٢٢٤) (صورة ١٠٢) .

■ تحفة معدنية من صناعة الموصل (ق ١٢)، زخرفت بمشهد عازف على العود وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة قصيرة والبنجق مائل إلى أسفل والملاوي غير واضحة. يوجد على وجه الصندوق فتحتان متقابلتان بشكل قوس صغير، يبرز بينهما وتران (ربما حدد هذا العدد بطريقة رمزية). أما وضع اليدين اليسرى واليمنى، فهو غير واضح ^(٢٢٥) (صورة ١٠٣) .

■ إناء خزفي ملون من إيران (ق ١٢)، مزخرف دائرياً بكتابة، وبوسطه مشهد لامرأتين إحداهن تعزف على العود وقد مسكته بصورة مائلة إلى الأعلى: الصندوق كبير وبشكل الكمثري

آلة العود من خلال الشواهد المرئية



(١٠٨)

▼ (١٠٩)

أوتار. بمسكت العازف آله بطريقة تكاد أن تكون عمودية
(صورة ١٠٧) .

■ أثر من فارس (ق ١٤ م): يحتوي على عازف ملنبور
(صورة ١٠٨) .

■ دمية من الخزف (نموذج سلطان أباد: ق ١٤ م):
يمثل عازف عود (صورة ١٠٩) .

٢٤٤ المتحف البريطاني - لندن

٢٤٥ المتحف البريطاني - لندن

٢٤٦ متحف برلين - ألمانيا.

٢٤٧ متحف هكتوريا وألبرت - لندن.

٢٤٨ متحف هكتوريا وألبرت - لندن.

٢٤٩ متحف فيكتوريا وألبرت - لندن.

يقول فارمر أنها آلة النزهة، في

حين أن النزهة - المنصوبة إلى صفى

الدين - هي من عائلة القانون،

Studies in Oriental Music, II, Frankfurt, 1986, p. 307

٢٥٠ متحف مرسيا - اسبانيا .

٢٥١ المتحف البريطاني - لندن .

٢٥٢ متحف ميتروبوليتان - نيويورك .



(١٠٥)



(١٠٧)



(١٠٦)



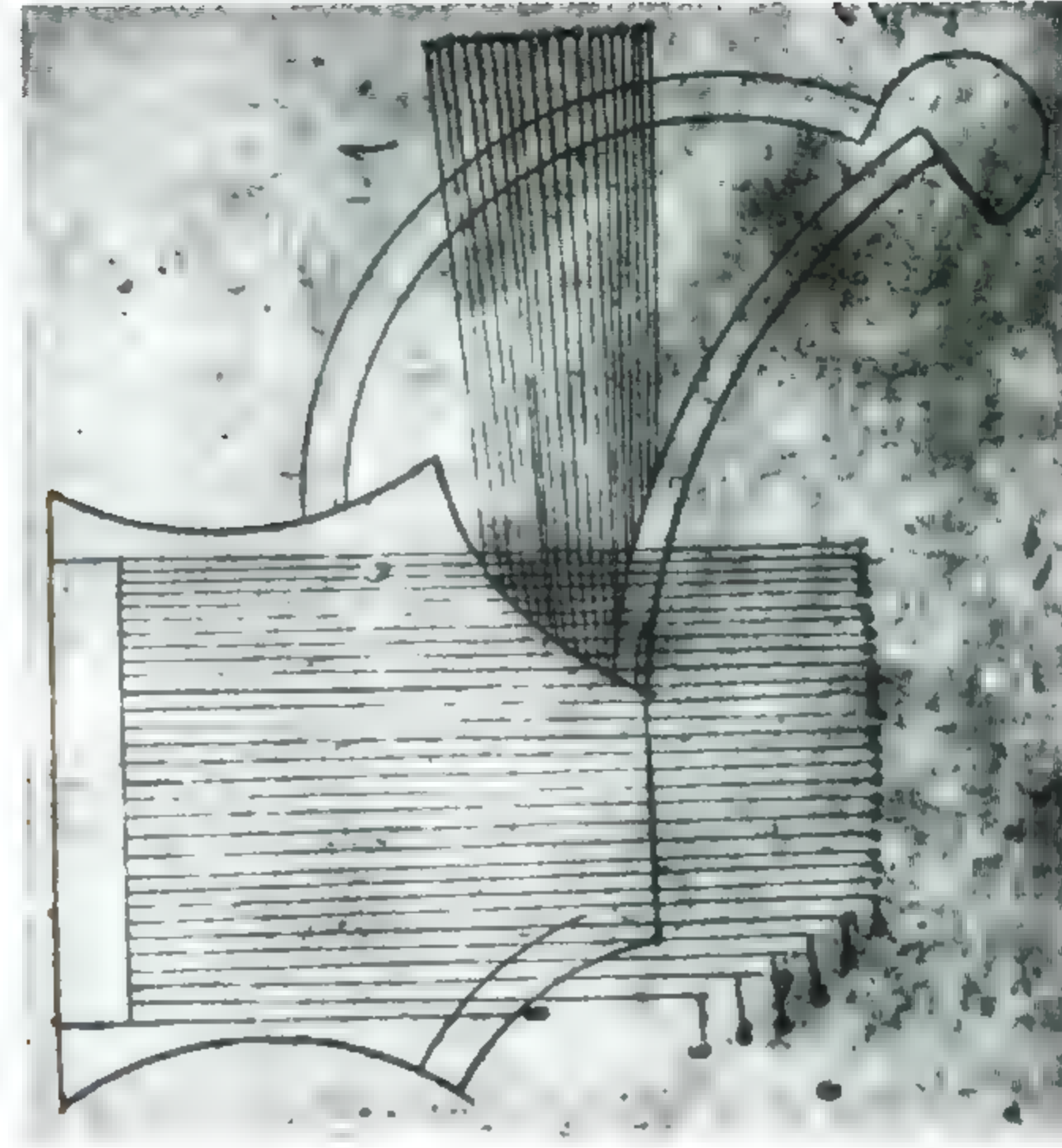


(١١١)

(٨+٢١)، يصل مداها الصوتي إلى حوالي أربعة دواوين^(٢٥٢). غير أنه لا يوجد أي دليل على وجود هذا الشكل من « الشاهرود » في النسخة الأصلية للفارابي، ويرجح أنها من إضافات أحد الناسخين المتأخرين^(٢٥٤) (صورة ١١٠).

■ كتاب الأغاني، للأصفهاني: ٢٥٧ هـ / ٩٦٧ م (مخ. سنة ١٢١٧، الصفحة الأولى من الجزء الرابع)، تعبر عن أسلوب التصوير البغدادي، وتتضمن مشهدا لمجلس طرب، يظهر فيه أمير جالس تحيط به القيان. ونرى في أسفل المشهد خمس قيان جالسات تتوسطهن قينة رفعت يديها شيئا لتستمع على الأداء، وإلى يمينها وإلى يسارها عازفتان تدقان دفيهما، وإلى أقصى اليمين عازفة تحتضن جنكا وإلى أقصى اليسار أخرى تضم عودا. عازفة العود تمسك آلتها بصورة مائلة إلى الأعلى، الصندوق كبير اهليجي الشكل، الرقبة قصيرة ولا أثر للبنجق والملاوي. العازفة تستخدم المضرب، غير أن عدد الأوتار غير واضح^(٢٥٥). (صورة ١١١).

■ كتاب الأغاني، للأصفهاني (مخ. سنة ١٢١٧)، في نفس الأسلوب، وتمثل مجلسا للغناء والرقص يضم عددا من الجواري والقيان بعضهن يعزف على آلات موسيقية، من ضمنها عود يشبه المثال السابق. تنقسم المنمنمة إلى أربعة صفوف أفقية عن طريق



(١١٠)

ب / صور المخطوطات (بداية من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي):

منذ هذه المرحلة، دخل التصوير في الفنون الإسلامية، مجاله الحقيقي ألا وهو تصوير المخطوطات. كانت بداياته في العصر السلجوقي لينهض في الفترة المغولية ويستقر ويزدهر خلال العصرين التيموري والصفوي ويتواصل مع العثمانيين. برزت طوال هذه المراحل المتتالية، نخبة من كبار الفنانين اختصوا بتصوير المخطوطات، وصلتنا منها - رغم ما أصاب المكتبات الإسلامية من دمار - صور ومنمنمات رائعة، كان لناظر الطرب النصيب الأوفر فيها. سوف نقتصر فيما يلي، على ما تعلق منها من مشاهد آلة العود بمختلف أشكالها وأنواعها:

■ كتاب الموسيقى الكبير، للفارابي: ت ٩٥٠ م (مخ ١٢ م، يبدو أنها عملت بالأندلس للفيلسوف الموسيقي ابن باجة: ت ١١٢٨): تتضمن رسما لآلة الشاهرود كما جاء وصفها في كتاب الفارابي، والذي يفهم منه أن الشاهرود آنذاك، كان من الآلات ذات الأوتار المفتوحة الشبيهة بالسنتطير أو القانون، وهو يقدمه بتسعة وعشرين وترا مضعفة



وَتَبَرِّي لِي سَاهِلِي إِلَى غَنِي شَادِيَا الْمَغْرِبِ وَمَغْرَدِيَا الْمَطَرِ ٥
الْمَرْسَلَا نَصِيلِي حَسْبِي وَلَا تَأْوِينِي بِمَا أَلَانِي

(١١٣)



(١٢)

أحزمة ثلاثة محلاة بالذهب واللازورد؛ يضم الصف الأعلى الجواري جالسات متتابعات متحاذيات، وفي الصفين الثاني والثالث اللذين يتوسطان الصورة، يبتدئ الرقص والطرب وقد اندمجت الراقصات في الوسط على شكل حلقة ومن حولهن تجلس بعض الفتيات. ويتوسط الصف الرابع في أدنى الصورة حوض به أسماك وطيور ملونة وقد أظلمت مظلة بديعة التنسيق، وثمة فتيات أربع يجلسن في شرفتين تطلان على الحوض من جانبيه، ويتجلى في تصوير هذه المخطوطة وتكويناتها، العناية بالشكليات دون المضمون حتى في مشاهد الرقص والعزف الموسيقي^(٢٥٦) (صورة ١١٢).

■ كتاب الأغاني، للأصفهاني (مخ. مؤرخ في ١٢٢٢ م): تمثل الصورة، الحارث بن همام وصحبته، يستقبلون أبا زيد. في الموكب عازف على عود يشبه بقية الأعود المصورة في بقية مخطوطات الأغاني. العازف يمسك الآلة بطريقة مائلة إلى الأعلى، الشكل العام والتفاصيل الواضحة في الصورة، يفيد بأنه العود الكامل، ولو أن عدد الأوتار السبعة البارزة، يبدو غير دقيق^(٢٥٧) (صورة ١١٣).

لَاؤَلِ الْبَنَاتِ رُبِّيَ إِلَّا إِلَى الزَّامِ وَمَا وَصَفَ إِذَا رَدَّ بِالْبُؤْسِ تَقْصِرُ صَاحِبُهُ
فِي الْعُيُونِ وَقَوْمًا بِالْبُؤْسِ وَخُفَّجَ مِنَ الْبُؤْسِ وَتَعْرِضُ لِلْبُؤْسِ فَمِنْ ثِنْتَا عَشْرَةَ مَسْأَلَةً



وَقَدْ عَلِمَكُمْ وَزِنَةَ لَدِكُمْ وَلَوْ زِدْتُمْ زِدْنَا وَازْعَدْتُمْ عَدْنَا قَالَ الْمُخْبِرُ
هَذِهِ الْحِكَايَةُ فَوَرَدَ عَلَيْهَا مِنْ أَحْبَابِهَا لَهَا هَالَتْ لَمَّا انْهَالَتْ مَا جَارَتْ

وَأَخُو الْعِيسَى زَيْنًا أَخَاهُ لَمْ يَلَمْ
قَالَ لَمْ يَفْعَلْ جِنْدَانَهُ أَبُو زَيْنٍ ذُو الرِّبْدِ الْيَبِيْءُ يَتَوَدُّ وَجْهَ الشَّيْءِ



وَيَسْأَلُ عَنْهُ مُرَدًّا وَيُجِيبُ تَرَدُّدًا فَقَالَ لَهُ لَيْسَ إِلَّا لَفْظًا وَأَدْلَالًا لِمَعْنَى الْمَاءِ
يَأْتِيهِ أَنْ يَتَلَعَّ عَنْ الْحَافِظِ وَرُحْمُ وَتُكْرِمُ وَفَكَرَّ شَيْءًا قَالَ لَيْسَ بِمَعْنَى
لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ شَرْبُ رَاحٍ لَا تَهَاجِرُ فَعَدَّ عَمَّا بَدَأَ إِلَى أَنْ يَلْقَى عَدُوًّا مُعَارَفَةً عَرَفَ مِنْ

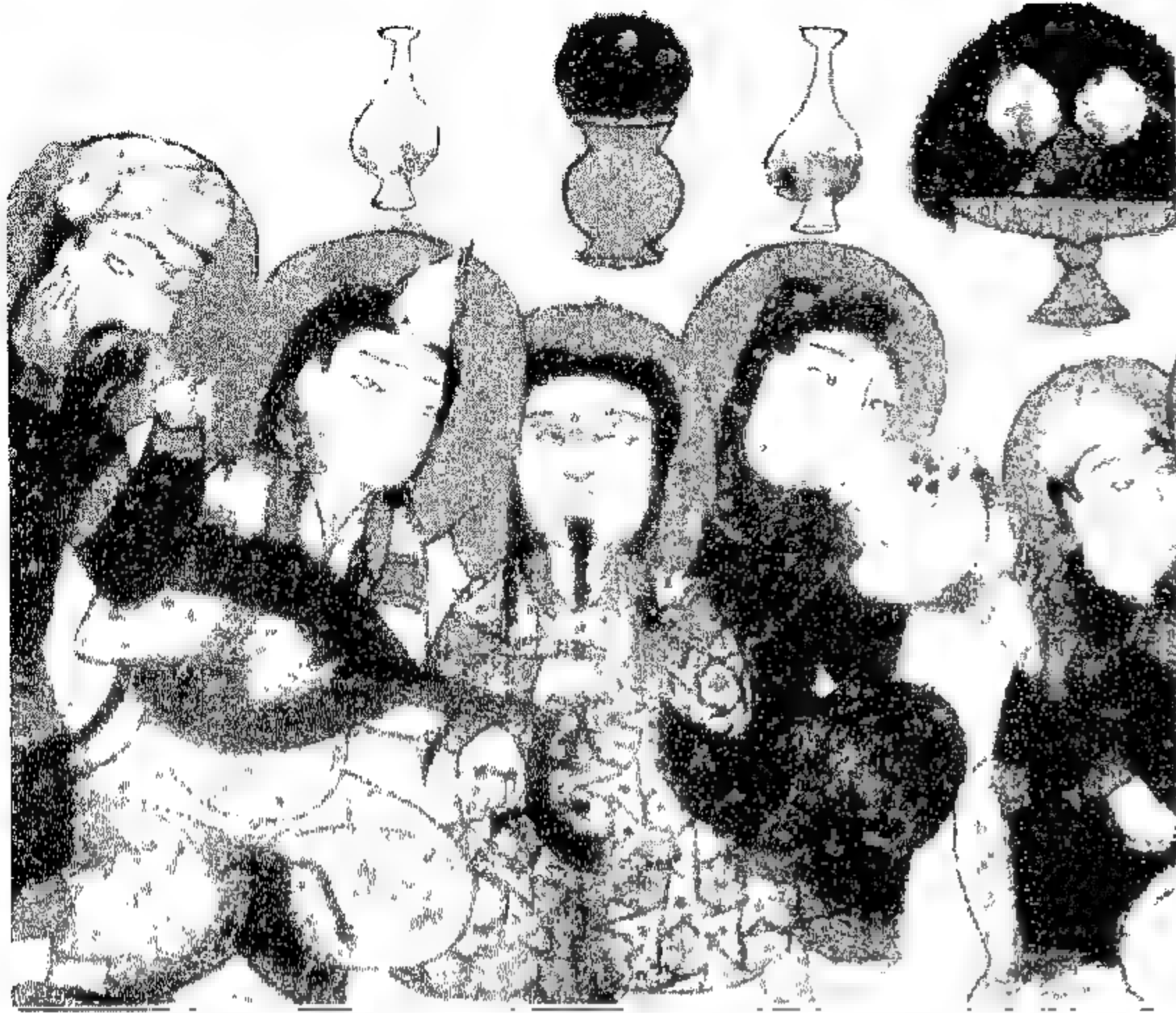
■ مقامات الحريري: ٥١٦ هـ / ١١٢٢ م (مخ).

استنسخها يحيى بن محمود الواسطي: عام ١٢٢٧ م، والتي تُعد من أبرز مخطوطات المدرسة البغدادية)، من جملة المنمنمات التسعة والتسعين، منمنمة تزوق المقامة الدمشقية (المقامة ١٢، الورقة ٢٢)، وهي تمثل الصورة السروجي والحارث بن همام في حانه واشترك في المجلس عازف عود: الصندوق الصوتي كبير وبشكل الكمثري وقد مسكه المازف بصورة مائلة إلى الأسفل (٢٥٨ صورة ١١٤).

■ مقامات الحریری (نفس المخطوطة السابقة /

١٢٢٧م - المقامة ٢٤ ، لورقة ٦٩) ، وهي تحلي المقامة القطيعية، وتمثل جلسة من بساتين محلة القطيعية ببغداد. واشترك في هذا الاجتماع عازف عود. لا يختلف على المثل السابق. والصرة أيضا من ريشة الواسطي (٢٥٩)

(صورة ١١٥) . (١١٥)



(١١٧)



(١١٦)

■ مقامات الحريري (مخ. ١٢٥٦ م): مشهد طرب يتضمن دف وعود يشبه الأمثلة السابقة^(٢٦٠) (صورة ١١٦) .

■ مقامات الحريري (مخ. ق ١٣ م): صورة تمثل مجلس طرب يتضمن ثلاث عازفات على العود الزمر والدف. يمسك العود بصورة مائلة إلى الأسفل قليلا؛ الصندوق الصوتي بشكل الكمثري، الرقبة متوسطة والبنجق مائل إلى الأسفل؛ غير أن اللون الداكن لصورة الآلة لا يسمح بتحديد تفاصيل الوجه والأوتار، وإن كان ظاهريا لا يختلف عن النماذج السابقة^(٢٦١) (صورة ١١٧) .

■ توجد منمنمة أخرى (ق ١٣) نرجح أنها من إحدى مخطوطات مقامات الحريري، تظهر فيها آلة العود من حيث الشكل، شبيهة بالمثلثين السابقين وإن كان مسك الآلة بطريقة متجهة إلى الأعلى. يبرز في هذا الأثر: وضوح الملامح المتعلقة بالأوتار والفرس والبنجق والندساتين، مع جزئية مهمة تخص المضرب الذي يبرز من بين السبابة والوسطى كما هو الحال اليوم. عدد الأوتار وإن ظهر مبالغ فيه، فإن عدد الملاوي يفيد بأن عددها الحقيقي، خمسة أوتار (صورة ١١٨) .



(١١٨)



(١٢٠)

أربعة أوتار مزدوجة. ونشاهد عند موضع نبر الأوتار باليد اليمنى قطعة مستقيمة سوداء تمثل الرقمة، وكذلك الحجاب بين مرآة الرقبة والوجه المزخرف، خاصة بالقرب من الرقمة^(٣١٣) (صورة ١٢٠).



(١١٩)

■ كتاب دعوة الأطباء، أبي الحسن المختار بن بطلان: القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي (مخ. يرجع تاريخه إلى سنة ١٢٧٣ م)، تعد منمنماته أقدم مثل لأسلوب عصر المماليك، وهي امتداد لمدرسة بغداد. إحدى المنمنمات تمثل ندوة فكرية يمتزج فيها الجد بالمرح، وهي تضم إلى المعرفة متعة التسلية والغناء. يظهر فيها عازف على عود يمسك ألتة بصورة أفقية: الصندوق الصوتي بشكل الكمثري، والوجه يبرزه طوق زخرفي دائري، بما في ذلك الحجاب الفاصل بينه وبين الرقبة المتوسطة الطول، والبنجق مائل إلى الأسفل وتخرج منه ستة دساتين. بالرغم من اللون الداكن لصورة، تبرز ملامح الأوتار وعددها أربعة أو خمسة مزدوجة الآلة، وكذلك ما يفيد وجود فتحات على الوجه^(٣١٢) (صورة ١١٩).

■ قصة بياض ورياض (مخ من المغرب: ق ١٣ م)، زيتت بصورة تمثل مجلس طرب يغني فيه بياض بمصاحبة العود. الآلة مُسكت بصورة أفقية مستقيمة مع استعمال مضراب صغير في العزف. الصندوق كبير بشكل الكمثري والرقبة قصيرة والبنجق مائل نحو الأسفل ويحتوي على أربعة ملاوي من كل جهة. للعود

٢٥٢) متحف ميتروبوليتان - نيويورك

٢٥٣) الموسيقي الكبير (المقالة الثانية، من مدخل إلى صناعة الموسيقى)، ص ١١٦-١٢٠.

٢٥٤) المكتبة الوطنية - مدريد (رقم ٦٠٢ ورقة ١٨)

٢٥٥) دار الكتب - القاهرة

٢٥٦) دار الكتب - القاهرة

٢٥٧) دار الكتب القومية - باريس

٢٥٨) المكتبة الوطنية - باريس رقم ٥٨٤٧

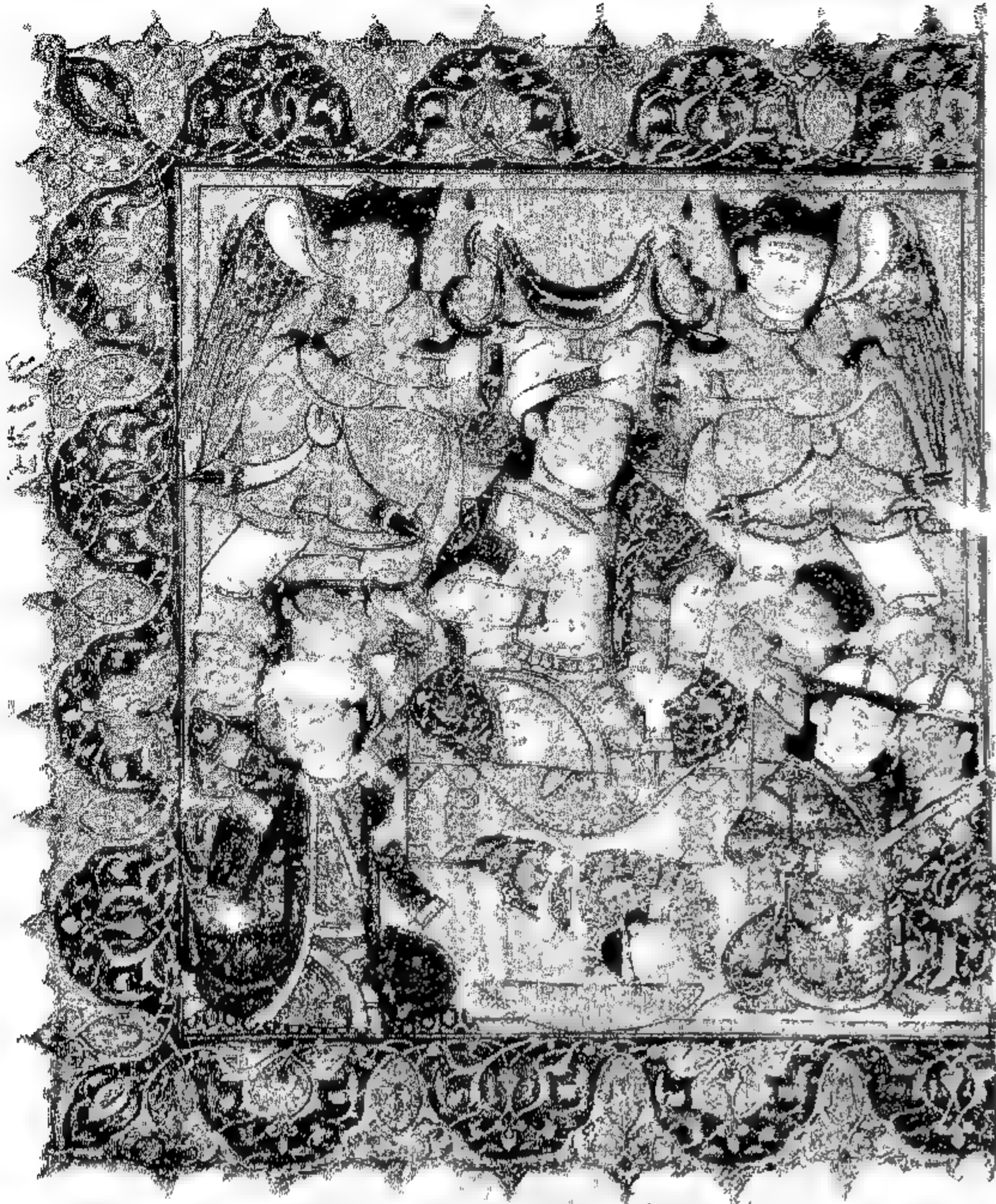
٢٥٩) المكتبة الوطنية - باريس

٢٦٠) مكتبة المتحف البريطاني - لندن

٢٦١) مكتبة المتحف البريطاني - لندن

٢٦٢) مكتبة الأمبروزيانا - ميلانو، إيطاليا

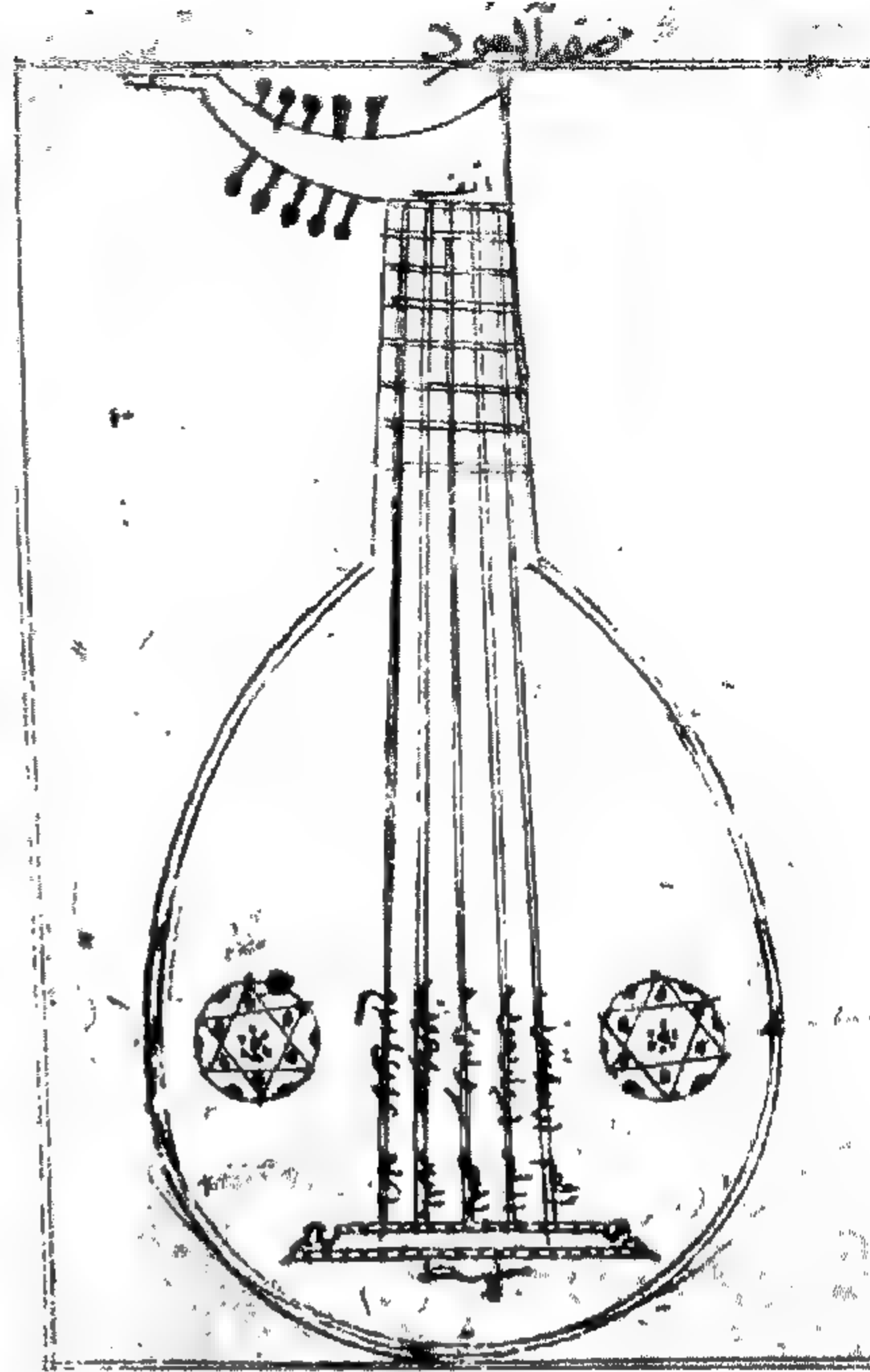
٢٦٣) مكتبة الفاتيكان - روما



(١٢٢)

كون زاوية قائمة مع الرقبة، ونهايته متفرعة إلى فرعين طويل وقصير آخرهما مدبب، على الوجه فتحتين ذات شكل سداسي مشغولة بزخرفة قوامها نجمة سداسية كبيرة وأخرى صغيرة. بالقرب من بداية الرقبة توجد زخرفة بشكل اللوزة. وثبت بالقرب من موضع نبر الأوتار، قضيب رفيع مرتفع قليلا عن الوجه وهو ما يعرف بالفرس / الحاملة، وقد ربطت فيه الأوتار البالغ عددها حوالي العشرة. لا تستعمل المازفة المضراب بل أصابعها المجردة. هذا أثر هام لما يعرف بالعود الكامل، ويدل على مدى ما وصلت إليه الصناعة من دقة وتقدم؛ كما أنه أقدم مثال يحتوي على «شمسية» سداسية الشكل، مشغولة بالسنن أو الخشب (نذكر بأن شمسية مخ. كتاب الأدوار، للأرموي - المؤرخة في ١٢٢٥م - هي دائرة وفي وسطها نجمة سداسية أيضا^(٣١٥)) (صورة ١٢٢) .

■ مقامات الحريري المؤرخة في ١٢٢٤، تمثل صورته، مجلس غناء، ويظهر في الزاوية السفلى عازف طنبور وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى: الصندوق صغير ومدور وله رقبة طويلة تنتهي بالبنجق المائل إلى الأسفل وقد تجاوز حدود الصورة. أما الأوتار البارزة فعددها خمسة ويتم عققها بواسطة مضراب صغير^(٣١٦) (صورة ١٢٣) .

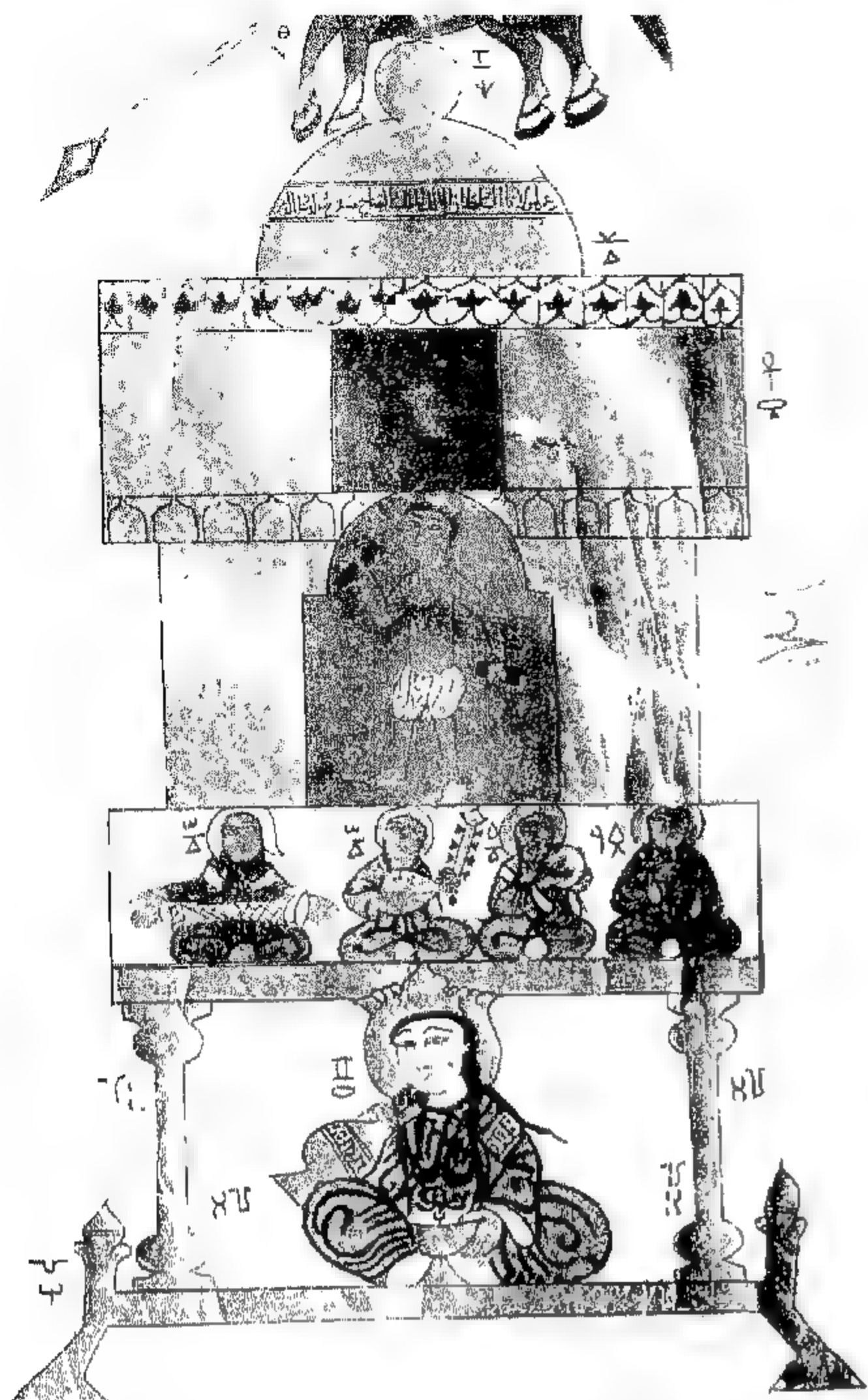


(١٢١)

■ كتاب الأدوار، لصفي الدين الأرموي البغدادي: د ٦٩٢ هـ / ١٢٩٤ م (مخ. مؤرخ في سنة ١٢٣٣/١٢٣٤ م). به رسم توضيحي لآلة العود، والذي لدقة تفاصيله، يُعد أحد أهم النشاهد التي وصلتنا عن العود الكامل: الصندوق الصوتي نصف كمثري الشكل تتصل به رقبة متوسطة مع البنجق، الوجه يحتوي على فتحتين مدورتين في داخلها نجمة سداسية تتوسطها وردة. للعود خمسة أوتار مزدوجة وثمانية دساتين وعشرة ملاوي. الأوتار مثبتة بقطعة مستطيلة / المشط وُضعت على الوجه بصورة مستطيلة. أما الملاوي فهي عشرة، ونشاهد على الرقبة ثمانية دساتين / عتب. كما أضيفت على الرسم بعض المصطلحات الخاصة بأجزاء الآلة، وهي: أسماء الأوتار الخمسة البم - المثلث - المشي - الزير - الحاد، والأنف، والمشط بالنسبة للفرس. والملفت هو التشابه الكبير بين هذا الرسم للعود التراثي وبين العود الحديث^(٣١٤) (صورة ١٢١) .

■ مقامات الحريري (مخ. مؤرخ في سنة ١٢٣٤)، تحتوي على صورة ملونة بألوان زاهية تمثل مجلس غناء. في اليمين تجلس مغنية وهي عازقة على عود وقد مسكته بصورة أفقية ومستقيمة: الصندوق كبير ومدور تقريبا، الرقبة متوسطة والبنجق متجه نحو الأسفل وقد





(١٢٦)



(١٢٥)

■ كتاب مؤنس الأحرار، لمحمد بن بدر جرجاني (شيراز ١٣٤١)، ويتضمن آلات موسيقية: عود، قتيوس/ طنبور، جنك، مزمار ودف (٣٧) (صورة ١٢٤).

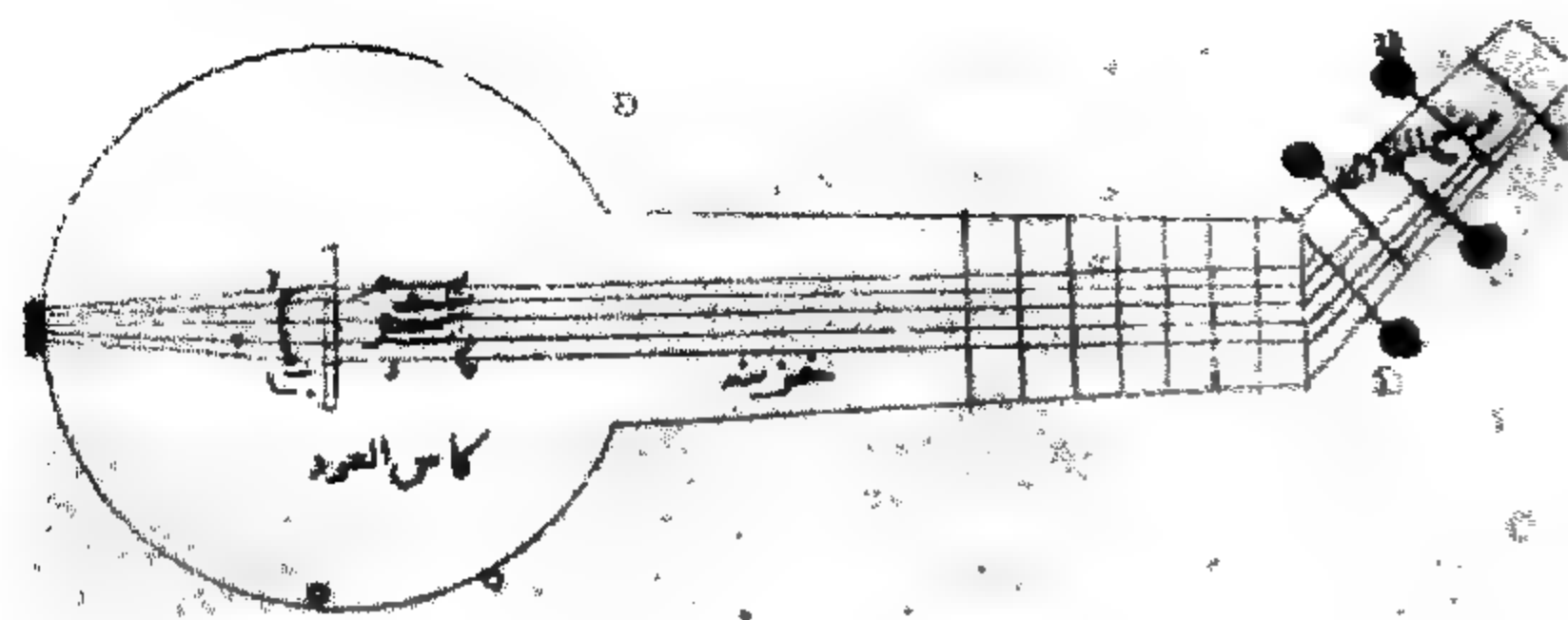
■ كتاب البلهان (بغداد، مخ. نهاية ق ١٤ م)، توجد به صورة لعازف على الطنبور وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة: الصندوق بشكل الكمثري وينتهي برقبة طويلة ورفيعة ذات طرف رباعي الشكل وتحتوي على مفتاحين، أي أن للآلة وتران. طريقة العزف بالأصابع المجردة، نهايتي الصندوق مزخرفة بأشكال ثلاثية تقريبا وطويلة أو تشبه أوراق الشجر الرفيعة. في وسط الوجه توجد فتحتان تشبه علامة الاستفهام وهما تستعملان لتقوية الصوت وزيادة الرنين (٣٨) (صورة ١٢٥).

■ كتاب في معرفة الحيل الهندسية، لبدیع الزمان الجزري: ت ٦٠٣ هـ/ ١٢٠٦ م (مخ. ق ١٤ م). يتضمن صورة لساعة مائية، في أحد أجزائها أربعة عازفين على: العود، الكوبة، الدف والشبابة. عازف العود يمسك ألتة بصورة أفقية مستقيمة: الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة قصيرة والبنجق طويل ومائل إلى الأعلى ويحتوي على ثمانية ملاوي وفي نهايته جسم مربع الشكل. صغر حجم الصورة لا يسمح بتحديد تفاصيل الآلة (٣٩) (صورة ١٢٦).



(١٢٤)

آلة العود من خلال الشواهد المرئية



(١٢٧)

ترد كبر شلث بود و اوتار حاده نه و تر شنی بود و چهار دیگر حاد باشد و در انتها کاسه ای که
دوازده سینه باشد از الم طویل بنی را و اوتار بیاید نهاده و در تقابل ابتدا نوزدهم کند از جانب شلث و شش



در قفل اوتار ابریشمین چون عوج و استغامت آواز بوسطه شنی بنی
و اوتار هشت و اوتار با از ابریشم تا بند با از اسما و کوسغند پس نوزدهم از بهر اوتار ابریشم
رشته حاصله باید کرد که ایضا و اوتار بیاید و متساوی القدر و الاخره اوست و شکار

(١٢٨)



(١٢٩)

■ كنز التحف، مجهول المؤلف (مخ. ١٤ م)، يحتوي على رسوم ووصف وقياسات لعدد من الآلات الموسيقية، منها ما يخص الوتریات من فصيلة العود [العود، المغني، والرُّباب]، وجاء في العود: أن طوله يساوي ضعف ونصف عرض الصندوق وارتفاعه بقدر نصف عرضه. يذكر أسماء الأوتار الخمسة [الهم، المثلث، المثني، الزير، الحاد]، مع مصطلحات أخرى: «كاس العود» للصندوق المصوت، «زامله» للفرس الذي تمر عليه الأوتار في اتجاهها إلى الزبيبة في مؤخرة الصندوق، «خزينة» للرقبة، و «موضع الملاوي» للبنجق. في هذا الرسم: الصندوق كروي الشكل والرقبة طويلة وبها سبعة دساتين / عتب، والبنجق مائل إلى الأعلى وهو مستطيل الشكل ويحتوي على خمسة ملاوي وهي مساوية لعدد الأوتار. يبين الرسم توزيع الأوتار واتصالها من الزبيبة في مؤخرة الصندوق الصوتي، إلى الدستان الخاص بكل منها، والوجه خال من الفتحات. بالرغم من كل هذه التفاصيل، فإن شكل الآلة التي يقدمها هذا الرسم لا يعكس الواقع، وهو يخلط بين العود والطنبور؛ أيضا بالنسبة لآلة

المغني وكذلك لآلة الرُّباب (٣٧٠)

(صورة ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩).



(١٣٠)

■ كشف الهموم والكرب في

شرح الطرب (مخ. ق ٩ هـ / ١٥

م)، تحتوي على وصف ورسوم

للآلات الموسيقية ومن ضمنها

العود. فيها نرى العازف جالسا

على الأرض وقد مسك العود

بصورة مائلة إلى الأعلى قليلا.

الصندوق كبير وبصلي الشكل

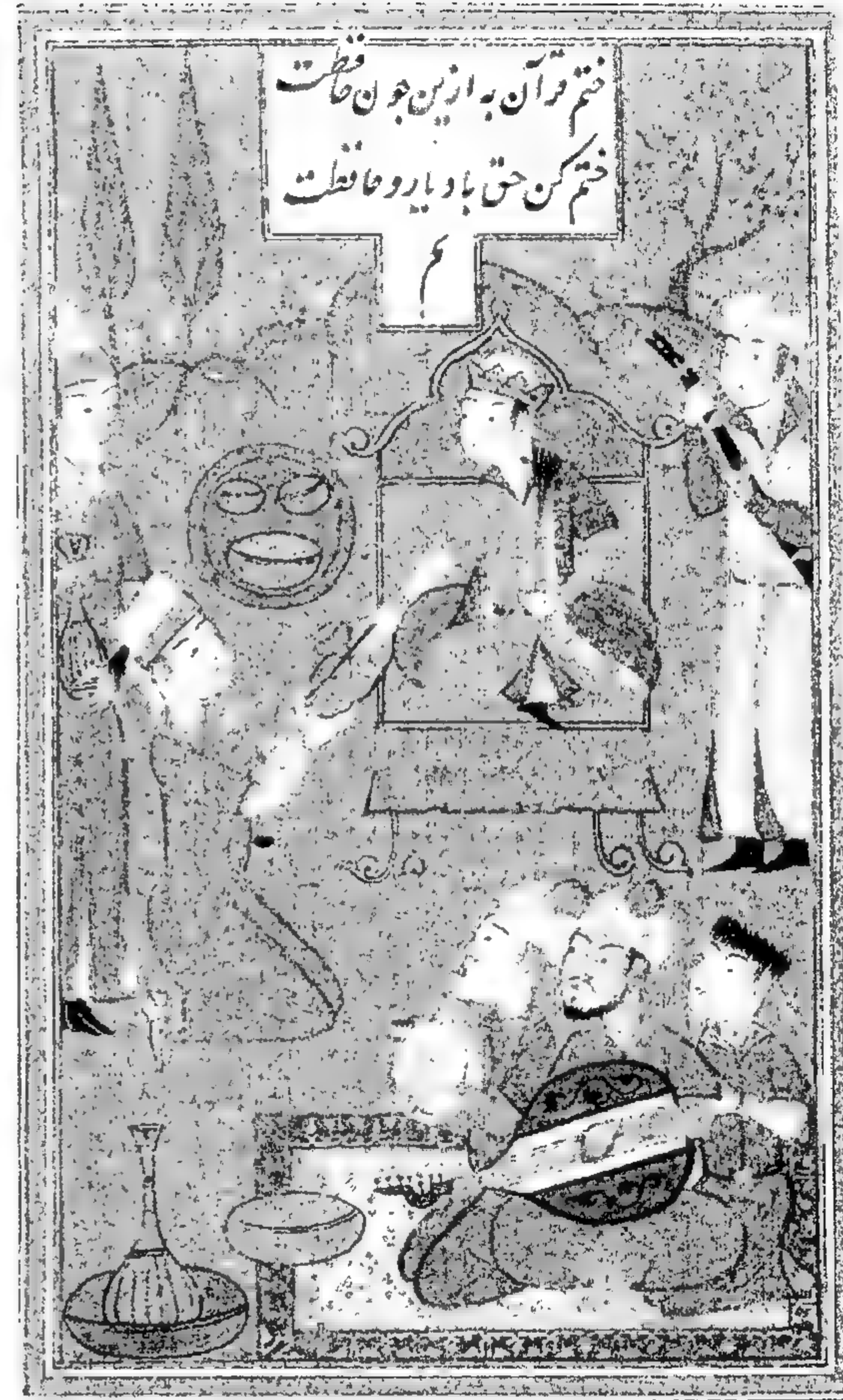
تقريبا والرقبة طويلة. البنجق متجه نحو الأسفل ونهايته عريضة ومائلة. وهو يحتوي على إحدى عشر مفتاح / ملاوي، أما عدد الأوتار فهو ستة، مما يفيد أنه هناك خمسة أوتار مزدوجة ووتر مفرد. ويستعمل العازف مضربا صغيرا. الوجه مصنوع من أنواع مختلفة من الخشب كما يظهر ذلك من الخطوط العريضة والرفيعة الداكنة اللون. الأوتار مشدودة في الفزالة / الحاملة وهي عبارة عن قطعة رفيعة سوداء وضعت بصورة عريضة على وجه الصندوق الذي يحتوي بدوره على ثمانية فتحات دائرية صغيرة وزعت كل أربع فتحات على جهة، وهي موازية للأوتار (٣٧١) (صورة ١٣٠).



(١٣٢)

■ كليات كاتبي (في عهد الفاتح سلطان محمد: ١٤٦٠-١٤٨٠م)، لوحة تمثل مجلس سلطاني، يظهر فيه ضارب دف وعازف عود ذو وجه مزوق، وبه ستة أوتار وبنجق مقوس تبرز منه سبعة دساتين^(٣٧٢) (صورة ١٣١) .

■ مرقعة جلستان (حوالي ٨٩٢ هـ / ١٤٨٦ م) تتضمن مشهد طرب في حديقة السلطان التيموري حسين ميرزا بايقرا (١٤١٦-١٥٠٦م)، تصوير الفنان الفارسي كمال الدين بهزاد (١٤٥٠-١٥٣٧)، تتضمن في أعلى الزاوية اليسرى مشهداً لخمسة عازفين على العود وهو في الأعلى يليه الصنج أو الجنك، والطنبور، والناي، ويبدو في المقابل ناقر على الدف، والعود هنا - مثله مثل الأمثلة القادمة - هو من نوع الشاهرود كما عرفه ابن غيبي: «عود منحنى طوله ضعف طول العود العادي، له عشرة أوتار مضعفة، ويصل مداه الصوتي الثلاثة دواوين»^(٣٧٣). في هذا المشهد، تمسك الآلة بصورة مائلة إلى الأسفل؛ الصندوق كبير وبصلي الشكل، الرقبة متوسطة والبنجق بشكل قوس مائل إلى الأسفل وهو رفيع جداً، ويستعمل في العزف المضارب. أما فيما يتعلق بالتفاصيل المتعلقة بالملاوي والأوتار والغزالة وفتحات الوجه، فالصورة لا تمكن



(١٣١)



(١٣٤)



(١٣٣)

من تحديدها. أما عازف الطنبور، وهو بين الناي والجنك، فقد مسك آتته بصورة مائلة إلى الأعلى؛ الصندوق الصغير والرقبة طويلة ورفيعة، وكما هو الحال بالنسبة للعود، التفاصيل الأخرى غير واضحة (٣٧٤) (صورة ١٣٢).

■ بوساتن سعدي (٨٩٣-٨٩٤هـ/١٤٨٨-١٤٨٩م)، إحدى لوحات الفنان كمال الدين بهزاد، تمثل مجلس طرب بين يدي السلطان الصفوي حسين ميرزا (١٤١٦-١٥٠٦م)، يظهر فيها عازف على الشاهروود وهو صنف من الأعواد ذات الحجم الكبير (٣٧٥) (صورة ١٣٣).

■ ديوان الشاعر نظامي - إيران (مخ. مؤرخ في سنة ١٤٩٦)، بها تصوير من رسم مدرسة هرات، في الزاوية السفلى منها، يجلس على اليمين أربعة أشخاص على بساط، الأول منهم يعزف على آلة رُوباب من فصيلة العود؛ يعزف عليها بالمضرب أو الأصابع. الصندوق مكون من قسمين: الأول مدور ومغطى بالرق، والثاني قريب من شكل المثلث ومكسو بالخشب. البنجق صغير ومائل إلى الأسفل ويحتوي على أربعة ملاوي (٣٧٦) (صورة ١٣٤).



▼ (١٣٧)

▲ (١٣٦)

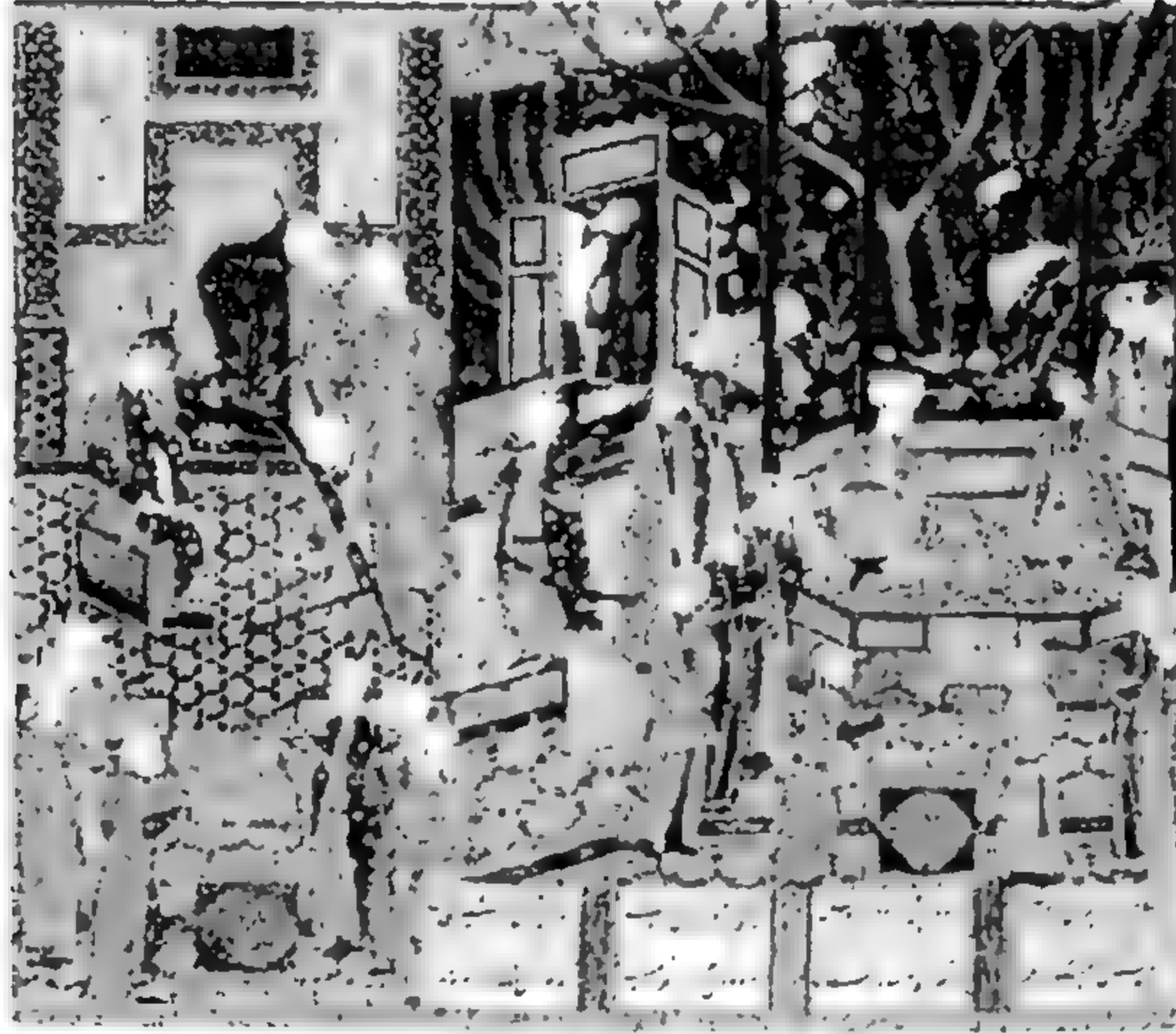


(١٣٥)



■ ديوان الشاعر نظامي (أصفهان ١٥٠٧)، بها تصوير في وسطها رجل جالس وسط حديقة حيوانات، يعزف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى؛ الصندوق بصلي الشكل وكبير، الوجه مزخرف ومطعم، والرقبة قصيرة وعريضة؛ وكذلك البنجق المائل إلى الأسفل، يحتوي على عشرة ملاوي، ويستعمل العازف المضرب^(٢٧٧) (صورة ١٣٥).

■ تصوير جداري (قاعة الأعمدة الأربعين بقصر جهل ستون، أصفهان)، يضم مجموعة لوحات، من بينها، لوحة تمثل احتفاء الشاه الصفوي ملهماسب بالأمير الهندي همايون (عام ١٥٤٣م) ويظهر المكان متربعين فوق المنصة وأمامهما الفرقة الموسيقيون والراقصات، ويبرز من بين الموسيقيين، عازف طنبور (صورة ١٣٦). في لوحة ثانية - استنساخ خطي لتكسيه - نرى الشاه عباس الثاني (١٦٤٢-١٦٦٦م) في المأدبة التي أقامها للخليفة سلطان سفير المغول العظيم، ومن حولهما الموسيقيون والراقصات. وفي اللوحتين يبرز عازف على الطنبور. كتاب الرحالة تكسيه، ق ١٩م^(٢٧٨) (صورة ١٣٧).



▲ (١٣٩)



(١٣٨)



■ سليمان نامة (مخ ١٥٥٨ م) تأليف وتصوير نصوح مطرقجي، وهي تخص الأحداث التي جرت أثناء حكم السلطان سليمان القانوني بمناسبة اعتلائه العرش. يظهر في اللوحة عازف على آلة وترية يخلط شكلها بين العود من حيث الصندوق الصوتي، والطنبور فيما يتعلق بطول الرقبة والدساتين الثلاثة. الأوتار لا تبرز في حين نشاهد المضرب (٣٨) (صورة ١٣٨).

■ خمسة نظامي (١٥٣٩-١٥٤٣ م)، إحدى منمنمات الفنان ميرزا علي، تمثل خسرو يجلس على عرشه يستمع إلى الموسيقى بآريد الجالس على مقربة منه، وهو يمزف على العود متمائلا وإلى جانبه صبي يضبط الإيقاع على الدف. في حين يتناثر المدعوون يتسامرون ويشربون بينما يستمعون حول الفسقية التقليدية. ويدخل الخدم من الباب حاملين الثياب التي قد يخلعها الشاه على مطربه (٢٨٠) (صورة ١٣٩-١٤٠).

■ هونرنامه / «رسالة الفن» (مخ ١٥٨٤-١٥٨٨)، إحدى المنمنمات تمثل حفل ختان الأمير ابن السلطان العثماني سليمان القانوني، حيث نرى ألعاب البهلوانات



▼ (١٤٣)

▲ (١٤٢)



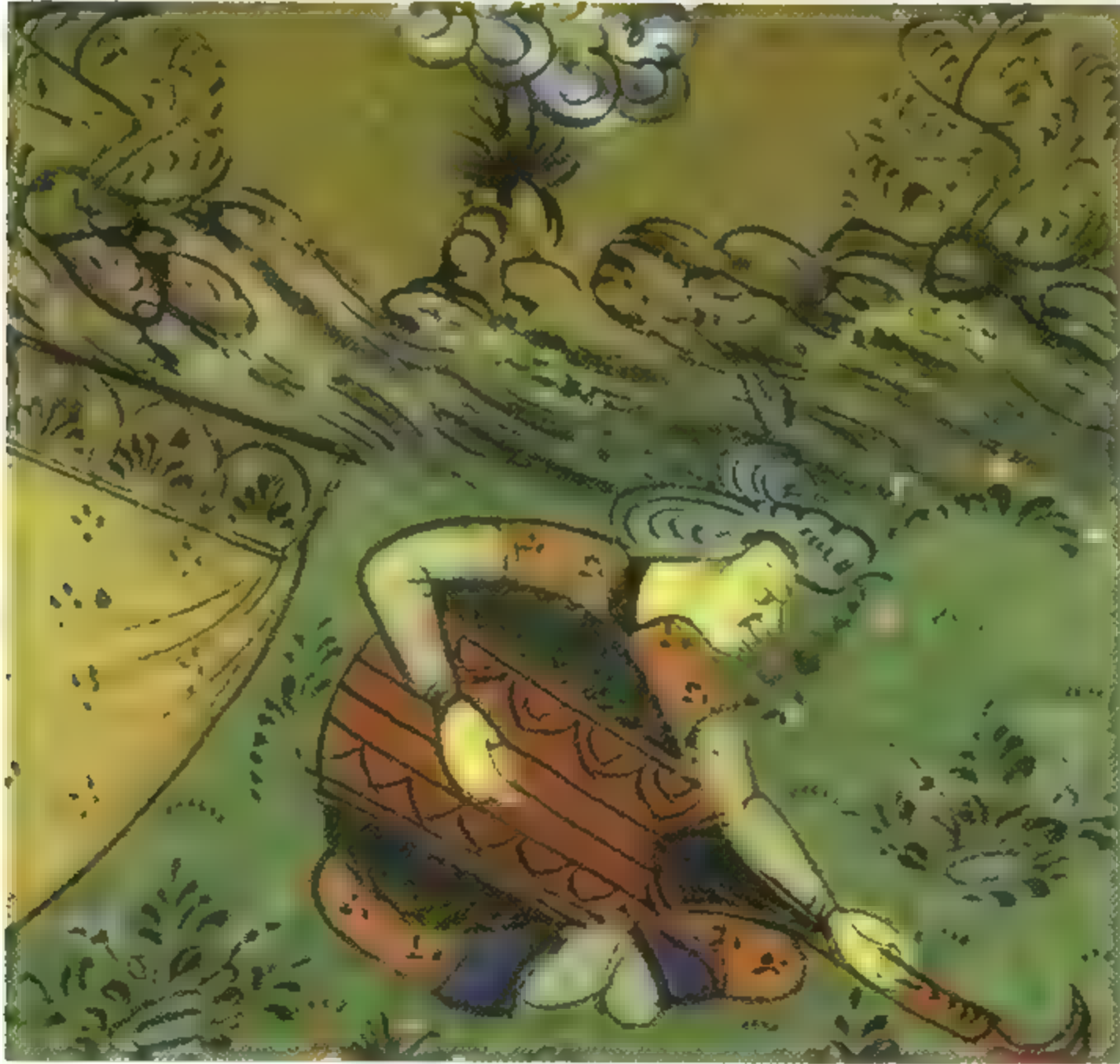
(١٤١)

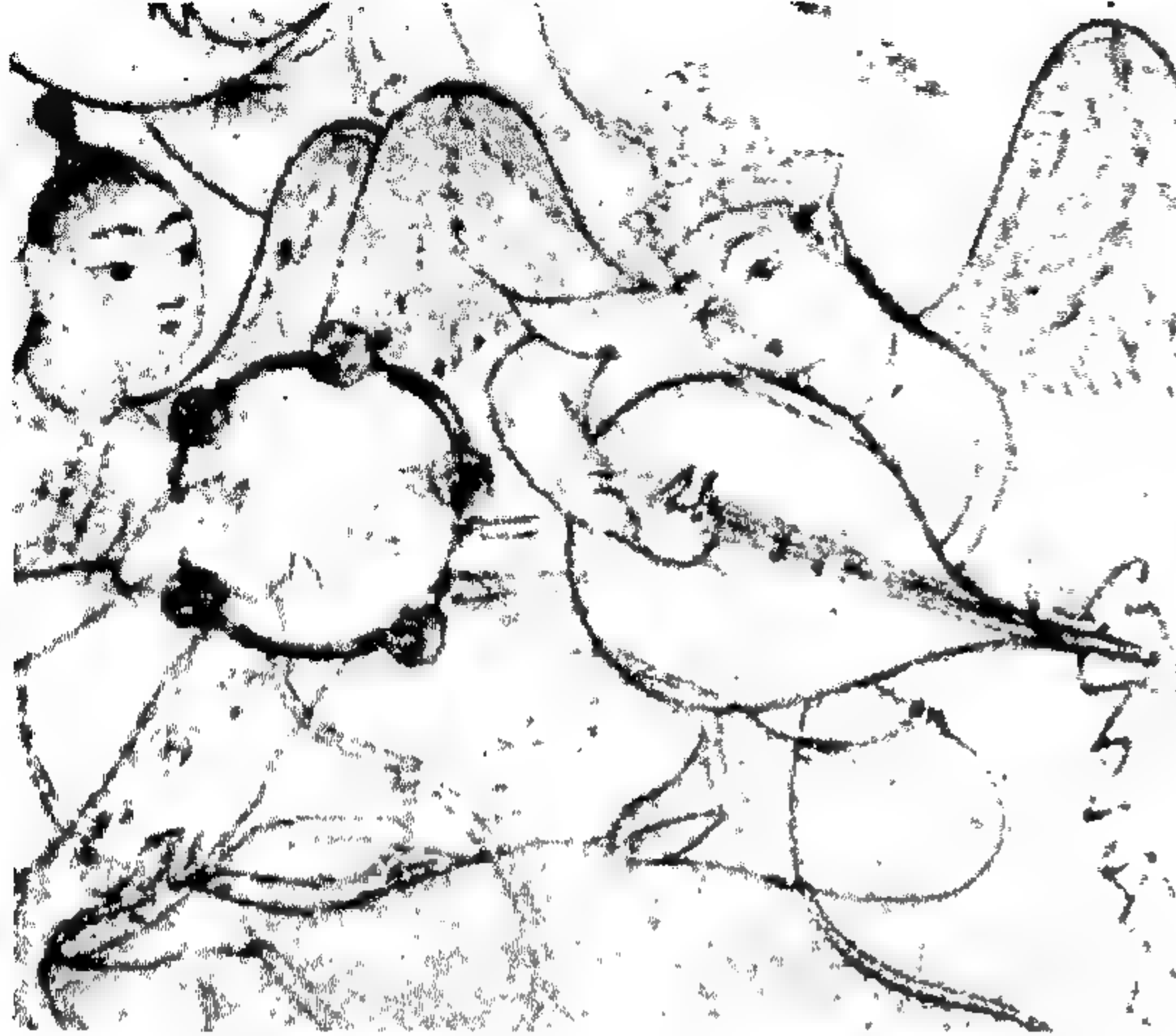
بمصاحبة الموسيقى والرقص، ويبرز بين الموسيقيين عازف الطنبور التركي (٢٨١)
(صورة ١٤١).

■ **تصويرة من مدرسة هرات (العصر الصفوي، حوالي: ١٥٨٥-١٥٩٠)، تمثل**
أميرا صغيرا جالسا يعزف على آلة الرباب من فصيلة العود: الصندوق مكون من
قسمين، الأول مدور ومغطى بالرق، والثاني قريب الشكل من المثلث ومغطى بالخشب،
الرقبة طويلة ورفيعة والبنجق ذو نقوس مائل إلى الأسفل، ويحتوي على اثني عشر
مفتاح / ملاوي، وإن كان الرسم لا يبرز سوى وترين يُنقر عليهما بواسطة مضراب
صغير (٢٨٢) (صورة ١٤٢).

■ كما يوجد في منمنمة من سوريا، لم يحدد تاريخها، آلة شاهرود شبيهة تماما
بالأمثلة السابقة واللاحقة، وأهمية هذا الأثر هو تأكيده على انتشار هذه الآلة في كامل
المنطقة (صورة ١٤٣).

■ **تصويرة (مدرسة تبريز: ق ١٦ م)، تحتوي على مشهد لحوريات الجنة من**
بينهم عازفات على الطنبور والتاي والدف. جلست عازفة الطنبور فوق غصن الشجرة





(١٤٥)

وهي ممسكة بالنها بصورة مائلة إلى الأعلى: الصندوق صغير وبصلي الشكل، الرقبة طويلة ورفيعة ولم تظهر الملاوي. الوجه يحتوي على بعض الثقوب الصغيرة. تستعمل العازفة المضارب الصغير^(٢٨٢) (صورة ١٤٤).

■ تصويرة (مدرسة تبريز: ق ١٦ م): نشاهد فيها ثلاث حوريات يعزفن على آلات موسيقية (عود مع دف ونفير)، الوسطى منهن تعزف على العود وقد مسكته بصورة مائلة إلى الأسفل: الصندوق بصلي الشكل وكبير، الرقبة قصيرة والبنجق ذو نقوس نحو الأعلى، وتستعمل العازفة مضربا^(٢٨٤) (صورة ١٤٥).

■ سورنامة وهبي / «قصيدة الختان الإمبراطوري» (١٧٢٠-١٧٣٠ م)، تروي ما دار من حفلات خلال أسبوعين في قصور آق ميدان / «الساحة البيضاء» وشاطئ البحر الأسود، أقيمت بمناسبة ختان أبناء السلطان العثماني أحمد الثالث، الأربعة عام ١٧١١ م. وبها مائة وسبع وثلاثين منمنمة من رسم الفنان لوني، إحداها تمثل انتقال الأميرين مصطفى وسليم ابني السلطان سليمان القانوني إلى الحفل المقام بمناسبة ختانهما على ظهور الخيل، ويظهر عازف على العود من نوع الشاهرود: الصندوق



(١٤٤)



(١٤٧)



(١٤٦)

آلة الصود من خلال الشواهد المرئية

الصوتي كبير والوجه ملون يحمل أربع فتحات لكل واحدة ثلاثة ثقوب صغيرة، الرقبة متوسطة الطول والبنجق مقوس وبه عشرة دساتين. للآلة خمسة أوتار يعفق عليها بالأصابع المجردة والماعزف في حالة وقوف^(٢٨٥) (صورة ١٤٦) .

■ سورنامة وهبي (١٧٢٠ - ١٧٣٠ م): لوحة أخرى تمثل مسيرة أمام السلطان، وهي في شكل شريط عريض يتحني ثم يعتدل قبل أن يصل إلى حيث يجلس السلطان، وتحمل كل طائفة هودجا يرمز من فيه إلى المهنة التي تمثلها، ومن بين هذه المجاميع عازفي الطنبور والزامرين تقدمهم الراقصات^(٢٨٦) (صورة ١٤٧) .

■ سورنامة وهبي (١٧٢٠ - ١٧٣٠ م): لوحة أخرى تمثل أربع موسيقيات تنفخ إحداهن في المزمار والأخرى في مصفار / شعبيية، وتقرع الثالثة الدف وتعزف الرابعة على الطنبور التركي^(٢٨٧) (صورة ١٤٨) .

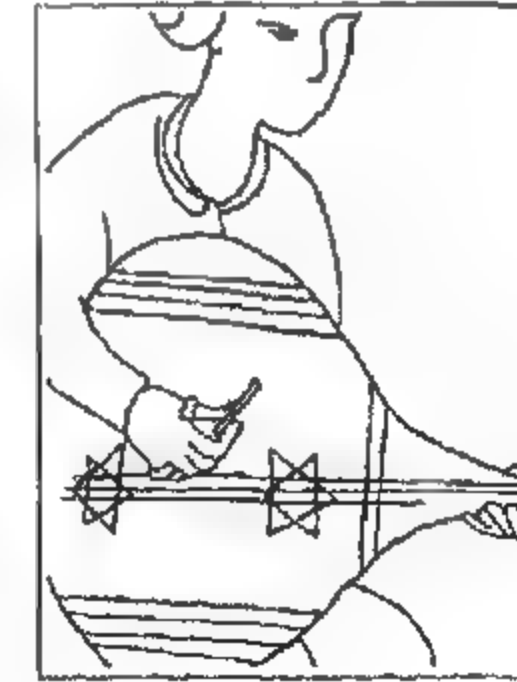
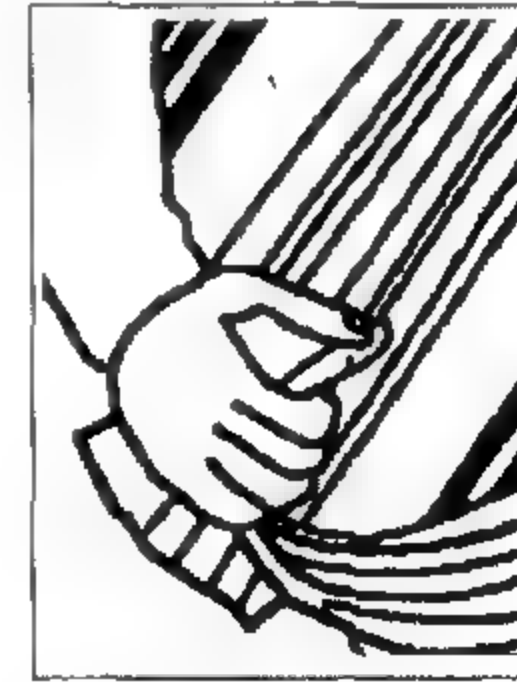
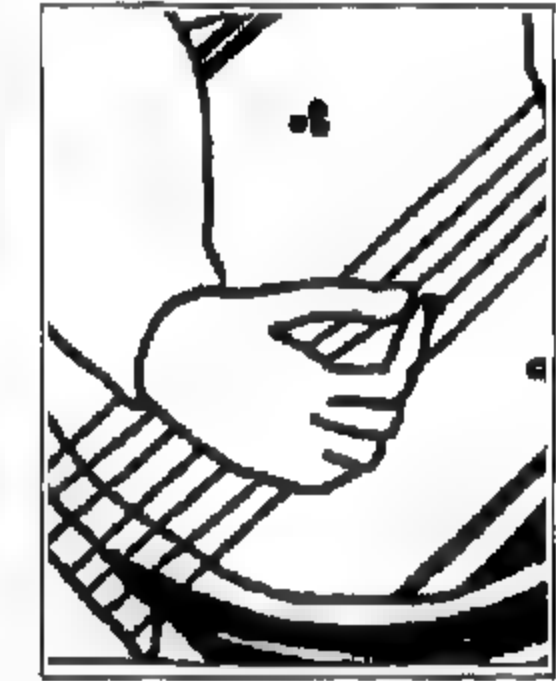
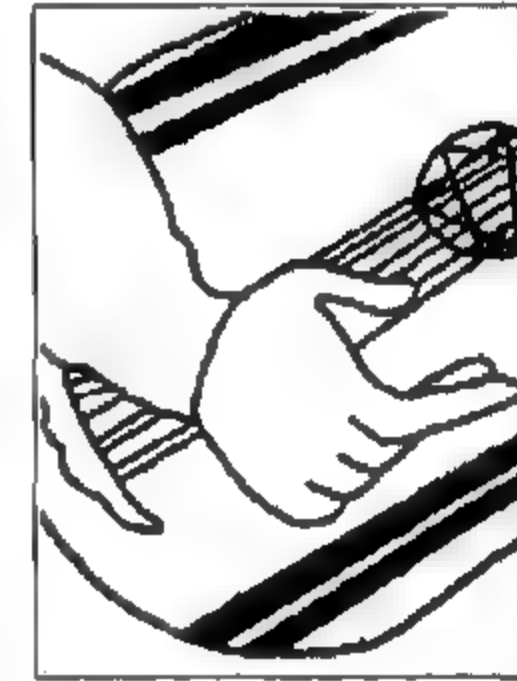
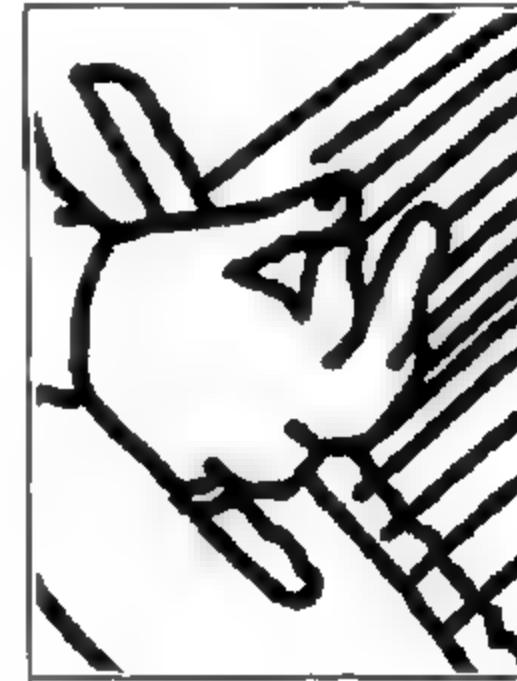


(١٤٨)

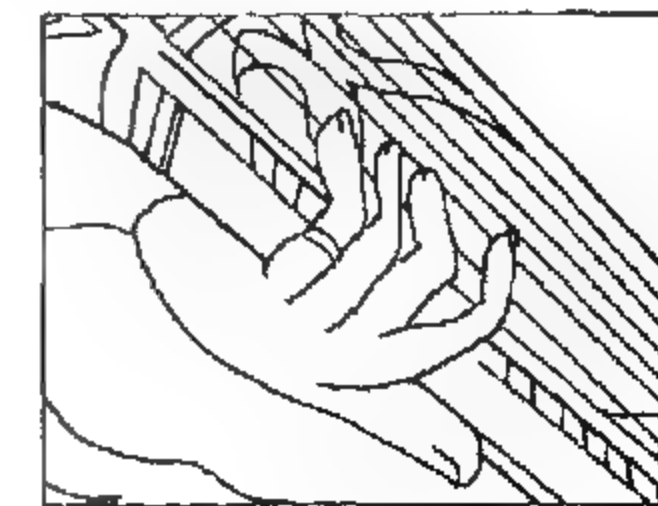
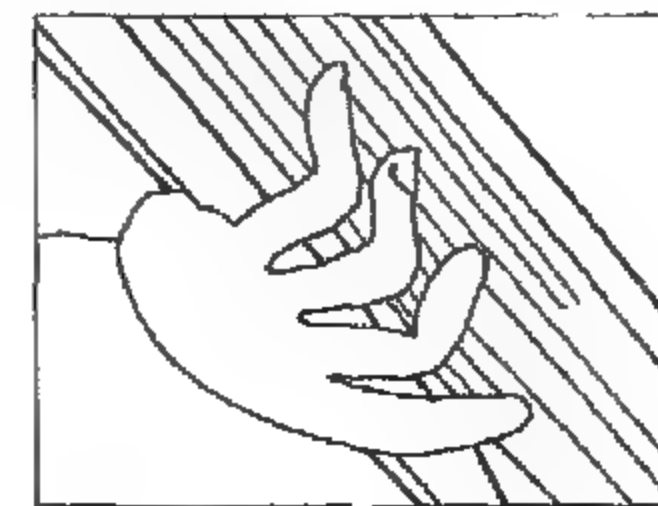
□ استنتاج عام:

من هذه العينات التحليلية، نلاحظ كيف جاء هذا الكم الهائل من الآثار الإسلامية المتنوعة، ليؤكد ويوضح كل ما جادت به المصادر المكتوبة من معلومات حول التغيرات والتطورات التي لحقت كما بينا، بمختلف أجزاء آلة العود، وليقدم شواهد جلية على تنوع أشكالها وأحجامها وطرق استعمالها؛ وبالتالي فهي توفر لنا مادة ثرية ضرورية للخوض في مثل هذه البحوث والدراسات. ورغم الاختزال الذي يغلب على هذا الصنف من الوثائق، خاصة فيما يتعلق بالجزئيات المكونة للآلة، تم التوصل إلى مجموعة من الاستنتاجات الأولية، يمكن حوصلتها في

النقاط التالية^(٢٨٨): (الأشكال: ٦-١١)



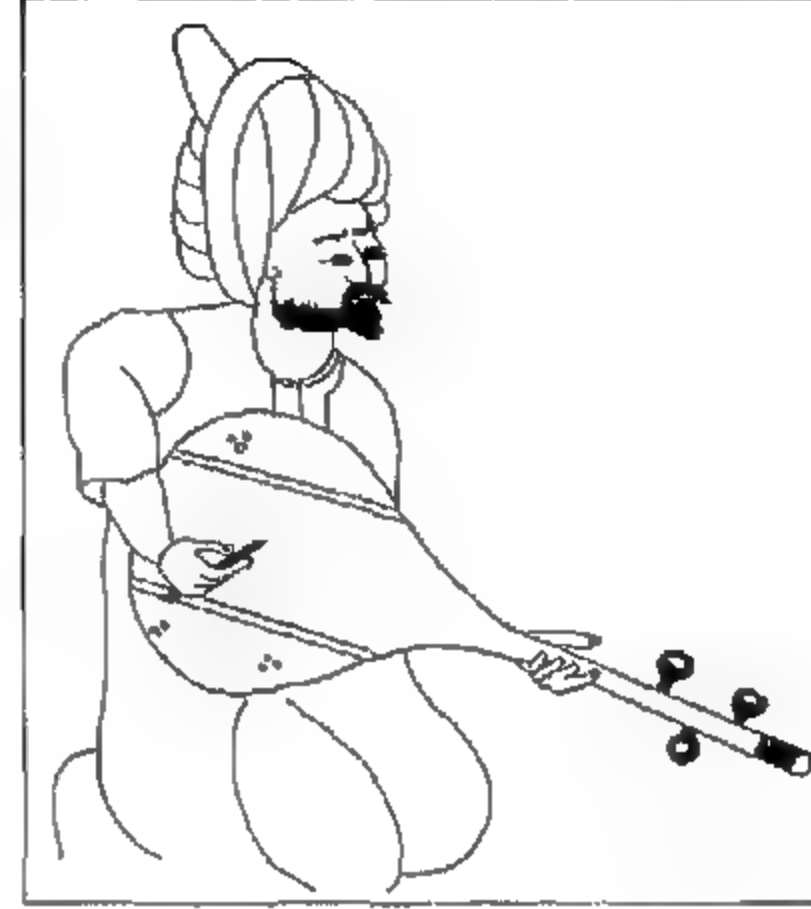
الشكل (٦)



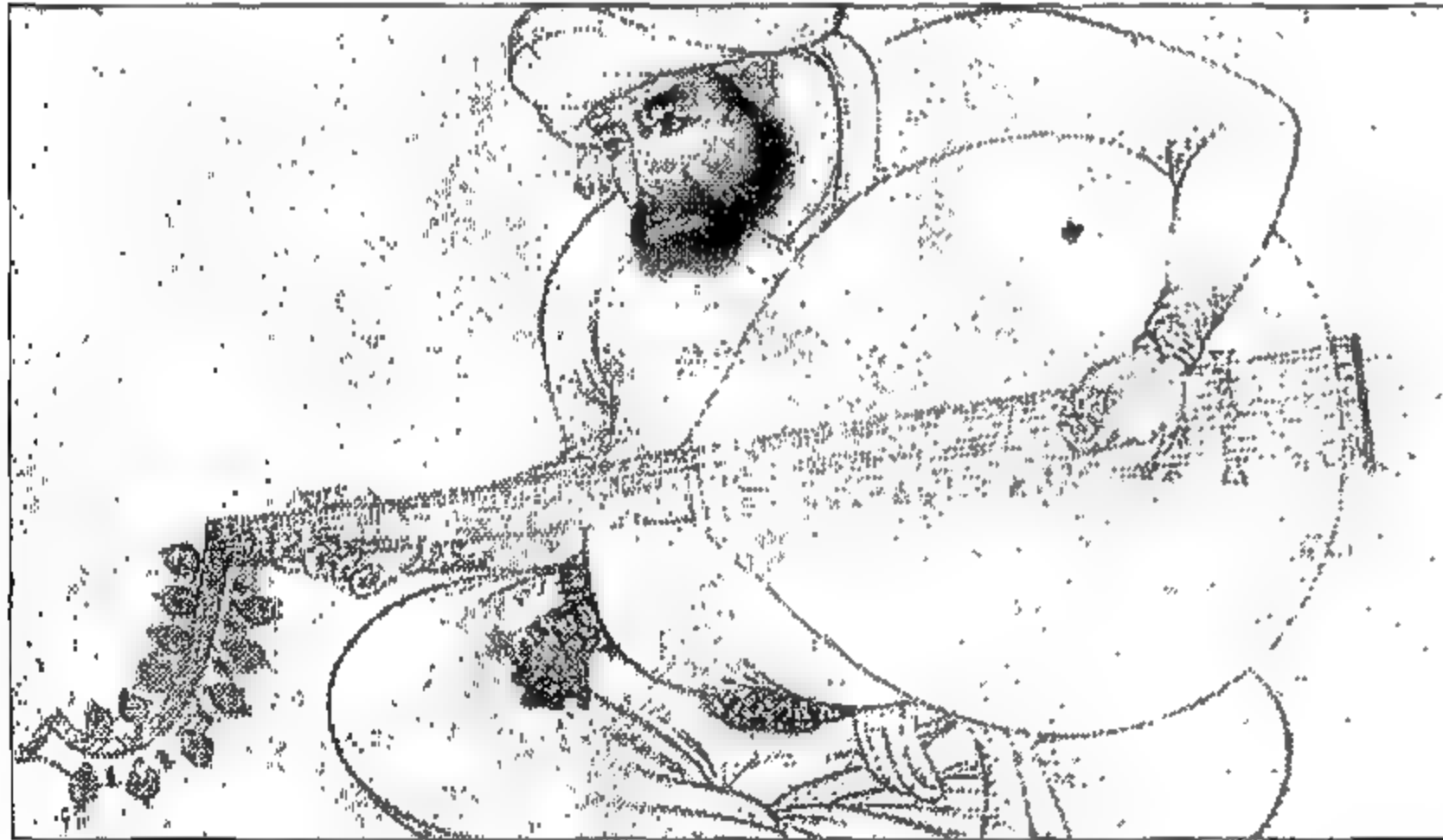
الشكل (٧)



الشكل (٩)



الشكل (٨)



الشكل (١٠)



الشكل (١١)

آلة العود من خلال الشواهد المرئية

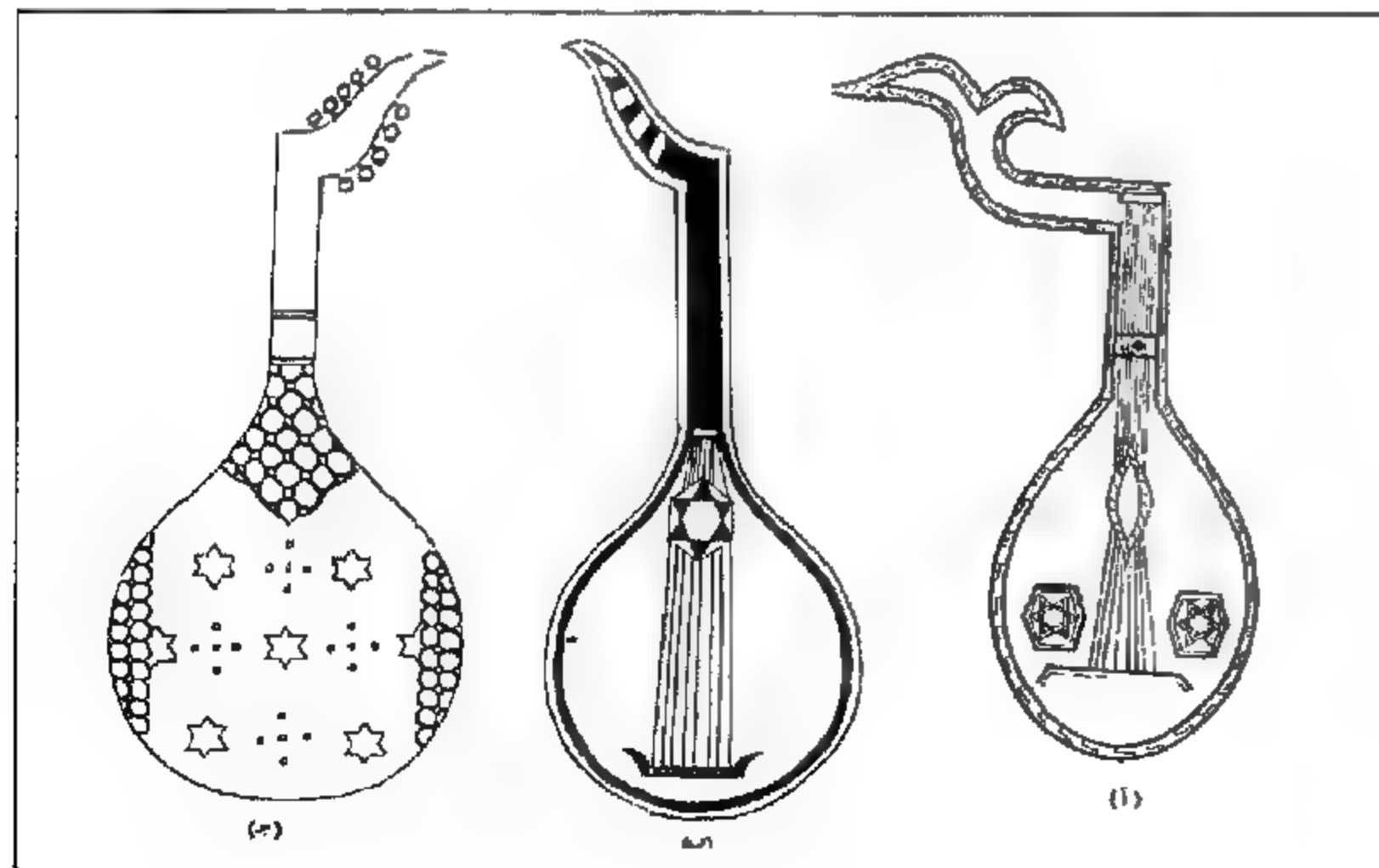
إضافة إلى المطلق، حسب المدارس. وبداية من القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي، بدأ الموسيقيون يتخلون على الدساتين شيئاً فشيئاً، حتى تركوها تماماً. - كما توجد صفات أخرى تتعلق بالوجه والمشط والمضرب والأشكال التي زُخرفت بها الآلة، قد أشرنا إليها في العديد من المشاهد المرفقة.



كما تتميز مناظر الطرب التي توفرها المنمنمات، بعدد عناصرها واختلاف أجوائها الاجتماعية والفنية السائدة في فترات متتالية من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. ويمكن من خلالها التعرف على الآلات الموسيقية في الفترات المختلفة، واستخلاص الشكل المميز لكل منها في كل فترة، مما يسمح بإضافة قرائن جديدة يمكن الاعتماد عليها في تأريخ الآلات الموسيقية. والمتفحص لأصناف آلات العود البارزة في مناظر الطرب (بين القرن الثامن - والثاني عشر الهجري / الرابع عشر - الثامن عشر الميلادي)، يمكنه الخروج بالملاحظات التالية (٢٨٨) :

■ العود : الذي صندوقه الصوتي بيضوي، ورقبته تنتهي على شكل نصف مروحة نخيلية أو شكل نصف دائري، يبدو وكأنه من مميزات القرن ١٤ وحتى النصف الأول من القرن ١٥ م. (شكل ١٢ أ)

ليفسخ المجال في النصف الثاني من القرن ١٥ والقرن ١٦ م، إلى عود أكبر حجماً يحاكي نوع الشاهرود، ورقبته تنتهي بانحناء بسيط. (شكل ١٢ ب - ج)



الشكل (١٢ ب - ج)

□ العود: آلة رئيسية، اختص بالعزف عليها الرجال والنساء؛ وبالرغم من تنوع الأشكال والأحجام والتسميات، وجد عود مرجعي استقطب اهتمام الموسيقيين والمنظرين والفلاسفة، ليصبح رمزا للموسيقى العربية.

- طريقة العزف: تجمع بين المضرب والأصابع للنقر على الأوتار؛ وتستعمل الأصابع الأربعة للعفق.

- طريقة مسك الآلة، متنوعة: أفقية مستقيمة، بصورة مائلة إلى الأعلى أو مائلة إلى الأسفل وهي أقل شيوعاً، وفي نماذج محدودة لاحظنا طريقة تكاد تكون عمودية.

- الصندوق الصوتي: تنوع من الشكل الشبيه بالكمثري، أو البيضوي، إلى شكل البصلة الكبير، أو المدور أو الأكثر استطالة، أو الاهليجي الطويل.. مع اختلاف في الحجم، من الكبير والمتوسط والصغير...

- الرقبة: تختلف في الطول والسعة، كانت تحت مع الصندوق من خشبة واحدة، ثم انفصلت عنه، الأمر الذي مكن من إدخال تغييرات جذرية على صناعة الآلة.

- البنجق / بيت الدساتين: مائل إلى الأسفل أو إلى الأعلى، وله أشكال عدة: مستقيم، مقوس أو محدب، الخ. تتعدد مفاتيحه حسب عدد الأوتار، وإن كان هذا غير دقيق في أكثر الشواهد.

- الفتحات الصوتية أو العيون: اختلفت وتنوعت وتعددت على مر العصور الإسلامية؛ مجرد ثقب مدور أو عدة ثقوب أو فتحات موزعة على سطح الوجه؛ أو أنها تتخذ مكاناً أعلى وأسفل الأوتار متخذة الأشكال التالية: قوسان أو هلالان متقابلان - فتحتان على شكل نصف دائري ذو نهاية صغيرة مستقيمة نحو الخارج - فتحتان بشكل سداسي وفي داخلهما زخرفة بشكل نجمة سداسية - فتحتان دائريتان في داخلهما زخرفة بشكل نجمة سداسية وزخارف هندسية مشفولة بالسن والعاج - فتحتان لهما شكل (s) المقلوب أو قريب له.

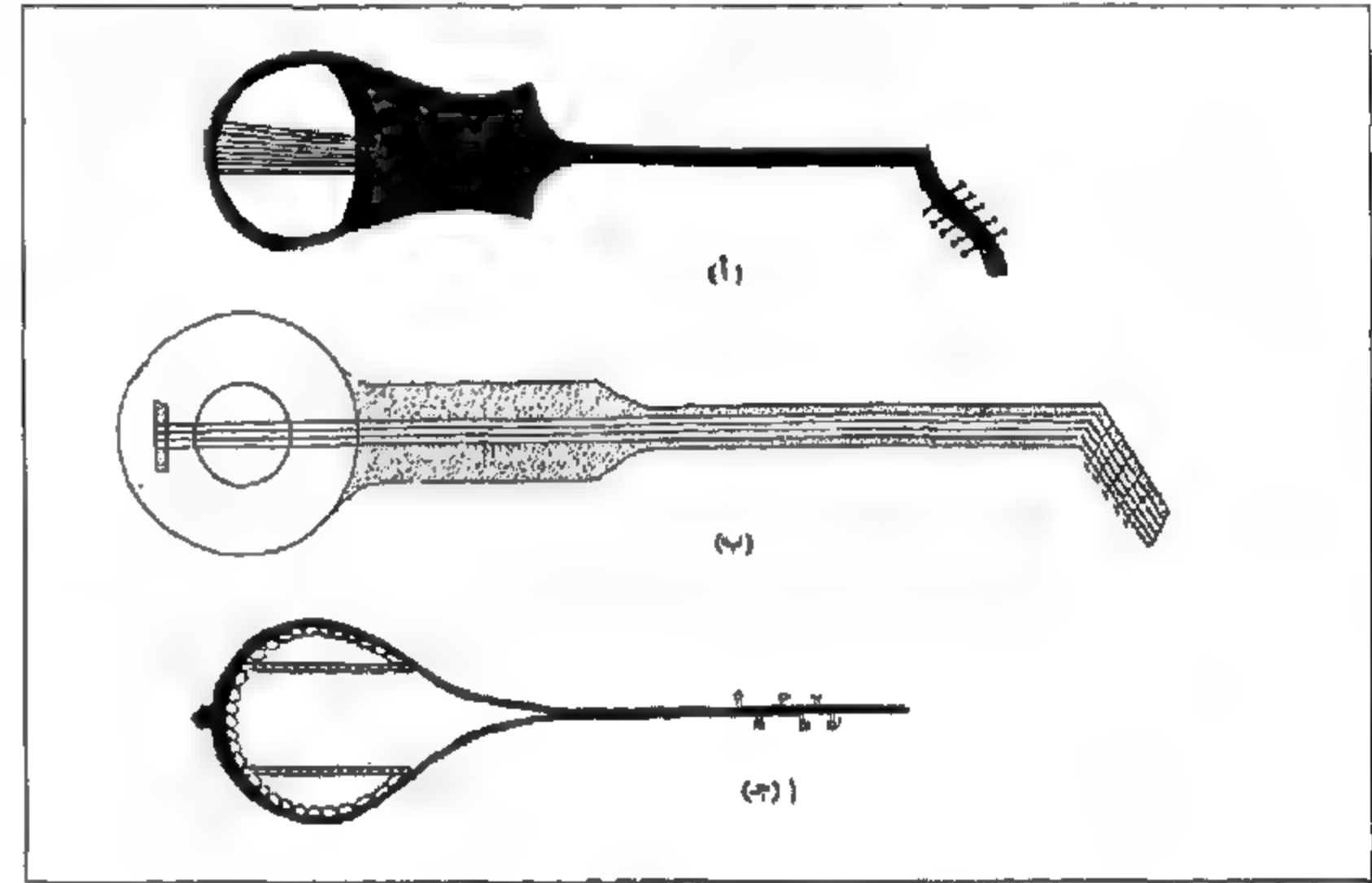
- الأوتار: من أوتار مفردة إلى ثنائية الشد، ومن أربعة أوتار (العود التقليدي)، إلى خمسة (العود الكامل)، ونادراً إلى ستة (العود الأكمل)، ومادتها من المصران المفتول والحريز المغزول / الإبريسم. وهي تسوى بتتالي الرابعات التامة، مع إمكانية التصرف في تسوية وتر القرار (الهم).

- الدساتين: تكون إما أوتاراً مشدودة أو خطوطاً مكتوبة وغيرها، عددها تطور من أربعة أساسية (انطلاقاً من الأوضاع الطبيعية للأصابع الأربعة)، ليتراوح بين ٦ و٧



■ القوبوز: بدأ يظهر استعماله في أواخر القرن ١٦ م، وخاصة بداية القرن ١٧ م. (شكل: ١٥)

■ الرباب: بصندوقه الدائري والمتصل برقبة طويلة تضيق قرب نهايتها، يظهر في أغلب تصاوير القرن ١٤ م والنصف الأول من القرن ١٥ م. (شكل ١٢ أ-ب)
■ الطنبور: المعروف بصندوقه الصوتي على شكل كمثري ورقبته الطويلة الضيقة، مع النصف الثاني من القرن ١٥ م والقرن ١٦ م. (شكل: ١٣ ج).



■ الشاهرود (العود الكبير الحجم): بدأ انتشاره يتأكد مع أواخر النصف الأول من القرن ١٦ م. (شكل: ١٤)



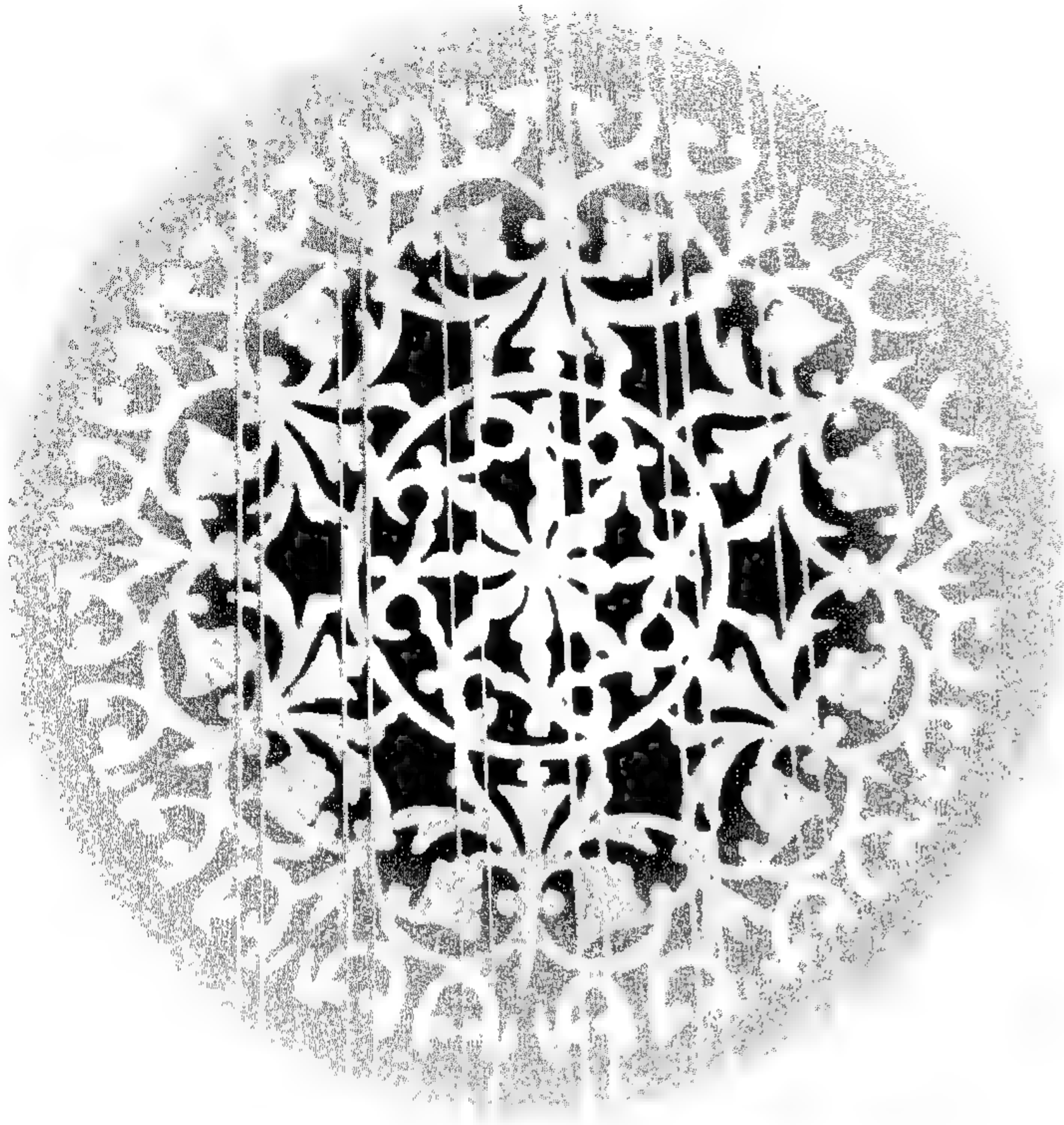
آلة العود من خلال الشواهد المرئية

المصطلحات: وجد الكثير من التسميات والمصطلحات الخاصة بالصناعة الموسيقية، ما يعني هنا، تلك المستوحاة مباشرة من آلة العود، نلخصها كما وردت، ضمن	الجدولين التاليين:	المصطلحات العود (١)
الميدان	الأوتار / التسويات	مواضيع الأصابع / النغم والجموع
عود / عيدان	- الأوتار:	- دساتين ضرورية / رئيسية:
يربط	بم	مطلق / مطلق الوتر
عود أعجمي /	مثث	سبابة (الدستان الأول / مفتاح) - وسطى - بنصر - خنصر
عود فارسي	مثني	- دساتين مضافة:
عود عربي	زير	وسطى قديمة - وسطى الفرس - وسطى عالية - وسطى زلزل - وسطى العرب - معجب - معجب قديم -
عود قديم	زيرحاد	معجب فارسي - معجب زلزل - معجب السبابة - زائد - دستان آخر - دستان خارج الخنصر
عود الشبوط /	زير ثاني	- النغم:
عود كامل	زير أسفل	مفروضة - عماد - المقدم - الأوسط - الوسطى - الحاديات - حادة الحاديات - النغمات الأولى - النغمات
عود أكمل	حاد	الحادة - المرتبة (نغمة البداية أو النهاية) - طنين - نصف طنين - فضلة - بمد الإرخاء - الذي بالكل (جمع
آلة الحكماء	ذيل	القوة) - الذي بالكل مرتين (الجمع الأعظم) - الذي بالخمس - الذي بالأربعة
أشرف الآلات	رمل	- جنس طنيني / لوني / تأليفي
أشهر الآلات	ماية	- جمع متصل / منفصل
العود الجهير	حسين	- طبقة الصياح / الأسجاح
العود الواطئ	- تسوية / شد (تسويات / شدود):	- أصابع / مواجب (أماكن الدساتين السبع وكيفية امتزاجها بمطلقات الأوتار).
العود الأبح	التسوية العظمى (تتالي الربامات)	- إصبع - مجرى (أصابع - مجاري) - لحن - طنين:
العود الأجش	تسويات أخرى / مواضع (بتغيير البم)، منها:	مطلق في مجرى الوسطى - مطلق في مجرى البنصر - سبابة في مجرى الوسطى - سبابة في مجرى البنصر -
العود الحاد	الوضع الأول (مزوم)	وسطى في مجراها بنصر في مجراه - خنصر في مجرى الوسطى - خنصر في مجرى البنصر
العود صخب الأوتار (مختلط الأصوات)	الوضع الثاني (مزوم على الزير)	- طريقة (طرائق):
العود الهزج (متقارب الضرب)	الوضع الثالث (خسرواني)	مطلق - معلق - محمول - مزوم - معجب - منسرح
العود الجلقى (الشامي)	الوضع الرابع (مطلق)	- مصطلحات مستحدثة: شد (شدود) - دور (أدوار) - أواز (أوازيات) - بحر (بحور) برده (برداوات) - مقام
عود من عود (العود المحفور)	الوضع الخامس (معجب)	- مقامات).
عود معشر		
عود مثثن		

- الجدول ١٣ : مصطلحات العود (٢)

اجزاء الآلة	مواد الصناعة وتقنياتها	النغم والاداء
تركيب العود	- الأخشاب:	- أصول (درجات / نقرات أساسية)
- وتر (أوتار)	الشاربين السبط / المنصوري / المنصوري الجيد المشقوق / الزان /	- شد / شدود (تسوية / تعديل الأوتار)
- دستان (دساتين) / عتب	الدردار / الساز / الميس.	- إرخاء (تخفيف شد الأوتار)
- دساتين ضرورية / رئيسية	- مواد أخرى (للتزيين والترصيع):	- مفروضة / اعتماد، حادة الحاديات، الوسطى، المقدم (النغمات والجموع)
- دساتين مضافة	الخرذك / العاج / الأبتوس / الذهب / الجواهر / العود / الصندل /	- ثابتة / مؤتلفة، مخالفة / مبتدلة (النغم)
- مشط	خشب الكافور	- ضرب / جس / لعب / نهر / نقر / قرع (تحريك

أجزاء الآلة	مواد الصناعة وتقنياتها	النغم والاداء
- عنق / ساعد / رقبة / المكان المستدق	- الأوتار:	- ضرب / جس / لمب / نير / نقر / قرع (تحريك الأوتار بالمضرب / بالأصابع / بإبهام اليد اليمنى)
- رأس العنق	معاء (أمعاء) / مصران (مصارين) حرير / إبريسم - طاقة - طبقة	- تأدية (أداء اللحن)
- الجسم المصوت	- بركار (البرجل، آلة ترسم بها الدوائر والأقواس)	- مضارب / عازف / عازف مرتاض
- الظهر	- من قواعد الصناعة:	- ارتياض السمع / ارتياض اليد / رياضة اليدين
- الصدر / الوجه	. الخشب: ينشر رقيقا - يرقق ترقيقا محكما-	- نقرة / نقر الوتر / تحريك المضرب
- مضرب الأوتار / مواضع الضرب / نقطة نقر الأوتار	يقشر كلا وجهين قشرا معتدلا	- الانتقال بين الوتر / نقرات متتالية
- مضرب (مضارب) / ريشة	. الوجه: في قطعتين أو ثلاثة، خشبه أثخن من السير	- ضرب مستدير (حركة المضرب نزول صعود)
- الزبيبة	. السهور (ج سيرة: ١١-١٢، ليتكون الظهر ويتدور): تؤزن وزنا متساويا كل واحدة بأختها التي تقابلها بلا زيادة ولا نقصان / لا تتركب بعضها على بعض.	- الزخمة (تضييق النقرات) / اختلاسات (نقرة مخطوفة) / إشمام (نقر ضعيف) / تضعيف (إضافة نقرات أساسية) / طي (إلغاء نقرة أساسية في الإيقاع)
- نهاية القاعدة	. التستانات التي تحت الوجه، توثق ويقلل الخردك (٩)	- مقتنعات / نفضات / تعطيرات (تقنيات المضرب) / دغدغة (جس الأوتار بالأصابع)
- حامل	. الحمالات: الورق الذي تمسك به السير من المنصوري الجيد المشفوق	- غمزة (قارضة) / جرات (ترجيف) / هزة / معاونات / شذرات / تزييدات / تحسين / تنعيم / تشذير (حلية في المزف)
- ملوى / ملاوي	. العنق: محفور باعتدال، محكم ورقيق؛ مع التثبت من صفحة العنق وعملية التركيب، كي لا يجئ مكبوا أم إلى قدام أو إلى وراء.	- مسرج / تسريج (على أسلوب ابن سريج)
- أنف	. صفحة العنق: التحفظ منها ومن تركيبها، كي لا يجيء مكبوا إلى قدام أو وراء، ويجب أن يكون مسطوحا (لا عاليا ولا مخفيا)	- خب / حط (إسراع)
- موضع الأنف	. البنجك: يعمل وثيقا	- اقتران (توحد نغمتين)
- بنجك / بيت الدساتين	. الملاوي: إلى الفلظ قليلا	- مد (صوت مطول)
- نقشة	. النقشة: يجب أن تهندم وترقق ويحكم إلصاقها (تجنب للتلزيز والفساد عند النزول إلى مركز الخنصر والنقشة)	- تجنيب (تغيير درجة السبابة)
- الإسكرجة (التي تتركب فيها العين)	. المشمل: لا يجب أن يتقل بشيء، لا يلبس عاجا ولا أبنوسا ولا ذهباً ولا جوهرا (لأنها تطرش المود)	- تمزيج (خلط الدرجات)
- العين / الفتحة / النقشة	. الزينة: أطيب ما تكون العيدان؛ خشبا واحدا، بلا زينة، وللضرورة أبنوس مخفف رقيق مختصر. التي تعمل من المود والصندل وخشب الكافور، للتجمل بها لا للعمل.	- تمديد (شد درجة ارتفاع الوتر)
- السير / ألواح		- كمية الوتر (غلظه)
- التستانات (تحت الوجه)		- شدة / صياح (صوت حاد) / لين / إسجاح (صوت غليظ).
- الفضلة (ما تبقى وراء المشط)		- طبقة (الأصوات بين القرار والجواب)
		- تباين (تنافر)
		- تشييع (تمهيد للمقدمة الآتية) / استفتاحات / مبادئ / توطئ (مقدمة آتية)
		- استراحات / ترجيع (محاسبة / لازمة آتية)
		- ردة (إعادة اللحن)
		- منصرفات (قفلة غير تامة)
		- اصطحاب (مسايرة الفناء بالعزف)
		- جوق / جوقة (مجموعة آلات)
		- التدف: اضطراب غير موزون في حركة اليد / المضرب على الوتر.



- ٢٦٤ (مكتبة بودليان - أكسفورد (Ms. Marsh 521)
- ٢٦٥ (المكتبة الوطنية في فينا - النمسا
- ٢٦٦ (المكتبة الوطنية في فينا - النمسا
- ٢٦٧ (متحف الفنون - كليفلاند.
- ٢٦٨ (مكتبة بودليان - أكسفورد
- ٢٦٩ (مخ. المكتبة البودلية - أكسفورد؛ مكتبة متحف الفنون الجميلة - بوستن
- ٢٧٠ (مكتبة المتحف البريطاني (O.2361A: fol. 260v
- ٢٧١ (مكتبة طوب قبو سراي - إستانبول
- ٢٧٢ (مكتبة طوب قبو سراي - إستانبول
- ٢٧٣ (جامع الأتخان، ص ٥٢، ١٩٩، ٢٠١، ٢٠٦ و
- ٢٧٤ (محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران
- ٢٧٥ (دار الكتب المصرية - القاهرة
- ٢٧٦ (متحف البريطاني - لندن
- ٢٧٧ (مجموعة فالترشولتز - لايبزيغ، ألمانيا
- ٢٧٨ (دار الكتب القومية - باريس
- ٢٧٩ (متحف طوب قابو بستانبول
- ٢٨٠ (مكتبة المتحف البريطاني - لندن
- ٢٨١ (متحف طوب قابو - إستانبول.
- ٢٨٢ (مكتبة المتحف البريطاني - لندن
- ٢٨٣ (متحف فريزر للفنون الجميلة - واشنطن / أمريكا
- ٢٨٤ (رواق الفنون بواشنطن - أمريكا.
- ٢٨٥ (متحف طوب قابو - إستانبول
- ٢٨٦ (متحف طوب قابو - إستانبول
- ٢٨٧ (متحف طوب قابو - إستانبول
- ٢٨٨ (راجع الشواهد المرفقة.
- ٢٨٩ (راجع الشواهد المرفقة؛ وكذلك، البهنسي؛ مناظر الطرب....، ص ٤٠٧ -
- ٤١٤ (وشكل ٣٠ 31 -)

ملاحظة:

للاطلاع على بقية الصور الخاصة بهذا
الفصل، راجع المحلق في نهاية الكتاب.

إن الإشعاع الذي عرفه العود، جعله من أهم الآلات الموسيقية وأكثرها وقعا في النفوس وأوسعها انتشارا، ليس داخل العالم العربي- الإسلامي فحسب، بل وخارجه.

أ / انتقال العود إلى أوروبا

ليس المجال هنا التوسع في مناقشة التأثير العميق الذي تركته الحضارة العربية الإسلامية على أوروبا القرون الوسطى، في أكثر من مجال^(٢٩٠)، ولكن ما يهنا هنا، رفع الستار على بعض الجوانب الموسيقية^(٢٩١)، وبصورة أخص ما ارتبط منها بآلة العود. دخلت الموسيقى العربية أوروبا ومعها نظرياتها وجمالياتها، وكذلك تطبيقاتها الغنائية والآلية المدعمة بكم ثري ومتنوع من الآلات الموسيقية، معظمها يعرف لأول مرة^(٢٩٢)؛ فكان لهذا التداخل فوائد كبيرة، ساهمت في بلورة التوجهات المستقبلية للموسيقى الأوروبية. وإذا ما اختصرنا على الجانب الأورغانونولوجي، نلاحظ أن أغلب الآلات الموسيقية تم اقتباسها بأشكالها وتقنياتها وتسمياتها العربية، كالعود والرباب والقيثار والنقارة (Lute, Rebec, Guitar, Naker)، وغيرها^(٢٩٣)، بعضها لعب دورا حاسما في تغيير العقلية الموسيقية الأوروبية، خاصة الوترية ذات الرقبة (عائلة الرباب والعود) التي جلبت معها إمكانيات جديدة، من أهمها تحديد مواضع النغم المثبتة بواسطة الدساتين، وهو ما يُعد في حد ذاته، كسبا عظيما بالنسبة للموسيقين الأوروبيين، إذ كان استعمالهم يقتصر على الوترية المفتوحة، وبالتالي لم تكن لديهم غير أذانهم تهديهم إلى الصوت الصحيح^(٢٩٤). ودليلنا على ذلك، أقدم أثر لاتيني في هذا الموضوع، وهو كتاب فنون العزف / Ars de pulsatione lambuti (مؤرخ في ١٤٩٦ م)، والذي يبدو أنه ترجمة لمخطوط عربي حول فنون العزف على آلة العود^(٢٩٥).

ولعل من النتائج الهامة لهذه التأثيرات، بروز: «الفن الموزون / Ars mensuralis»، في أواخر القرن الثاني عشر. وهو كما نعلم، من أهم مميزات الموسيقى العربية. ونجد في الرسالة اللاتينية المسماة بالأبعاد والفواصل (كتبت فيما بين ١٢٧٣-١٢٨٠ م) وغيرها، أنواعا خاصة من الألحان الموسيقية عربية الأصل، كما تدل عليها أسماؤها^(٢٩٦)؛ وقد ساعد في انتشارها وفرة الشعراء والمغنين المتجولين^(٢٩٧) الذين كانوا المذيعين الحقيقيين للموسيقى في أوروبا القرون الوسطى، والذين كانوا يحاكون نظرائهم الأندلسيين في أزيائهم الزاهية المزركشة وشعرهم المسترسل، وأوجههم المصبوغة...

الفصل الرابع

انتشار آلة العود في الحضارات الغربية والشرقية

(آلة العود أحد معالم الفن العربي الإسلامي)



أنتشار آلة العود في الحضارات الشرقية والغربية



▼ (١٥٠)

(١٤٩)



ثم نلاحظ من خلال الصور والرسومات والزخارف المتتالية، كيف أن الصناعة بدأت تتحسن، وبدلاً من العود ذي الرقبة الطويلة، بدأ اهتمام أكبر بالعود ذي الرقبة القصيرة في أشكال وأحجام مختلفة ذات أربعة وخمسة أوتار ثنائية، وهي في أغلب الجزئيات، تحاكي النموذج العربي، في شكلها وطريقة العزف عليها بواسطة مضرب من الخشب أو الباغة، وأحياناً أخرى تتخذ من ريش النسور أو الصقور. وأولى الشواهد الدالة على ذلك، جاءت من صقلية:

■ رسوم منقوشة على السقف الخشبي لـ كابيلا بلاتينا (كنيسة قصر- مدينة بالارمو / Palerme، شيدت عام ١١٤٠م)، وكاتدرائية سيفالو / Cefalu

١ - ملامح حضور آلة العود.

في كل هذه المجالات، يُعد العود أثمن الهدايا التي قدمت إلى أوروبا، ذلك أنه اكتسب حصيلة وقوة تختلفان تماماً عن أي ظاهرة موسيقية، مؤثراً بعمق في رسم ملامح النهضة الموسيقية الأوروبية^(٢٩٨). لقد حافظ العود على تسميته العربية في اللغات المختلفة، بعد إسقاط حرف الألف من أداة التعريف (ما عدا في البرتغالية والكوبية) وإلغاء العين لصعوبة التلفظ بها، كما يوضحه الجدول التالي^(٢٩٩):

جدول ١٤: أسماء العود

العربية	صود	التركية	Lavta
الإسبانية	Laude / Laundo	الدانماركية	Lut
البرتغالية/الكوبية	Alaude	الفنلندية	Luuto
الإيطالية	Liuto / Leuto	المجرية	Laut
الفرنسية	Luth	الرومانية	Leute
الإنجليزية	Lute	الروسية	Ljutnja
الألمانية	laute	الصربية	Lutnja
السويدية	lute	البولندية	Lutina

دخل العود العربي إلى أوروبا حيث لقي ترحاباً واسعاً، بدأ مع أواخر القرون الوسطى، ليصبح طوال عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر، الآلة المفضلة والأساسية في الحياة الموسيقية الأوروبية. وأصبح دليل على ذلك، وفرة الصور والتماثيل التي يبرز فيها العود في مختلف مشاهد الحياة الأوروبية، الاجتماعية والثقافية والفنية وحتى السياسية؛ وهي تعبر على ما تركته الآلة من ردود فعل في الفن التشكيلي وفي أعمال كبار فن التصوير والنحت.

في البداية، ومن خلال صور تعود إلى القرن التاسع، يبدو العود وكأنه كبير الحجم ولا شك ثقيل الوزن كذلك، طويل الرقبة ومصنوع من قطعة واحدة من الخشب الممتلئ المتناسك، ويبدو عليه ضيق الصندوق الصوتي الذي ينتهي بشمسية. وبه ملاوي على شكل نصف دائري يتراوح عددها وعدد الأوتار، بين الخمسة والسبعة. طوله الكلي يبلغ حوالي خمسة أقدام (١٥٠ سم تقريباً)، وربما أكبر، يحمل العازف الآلة حافتها في وضع أفقي ويسند طرفها السفلي على كوع يده اليمنى، مستعيناً أحياناً بعضاً لتحميل وزن الآلة الثقيلة عليها^(٣٠٠) (صور ١٤٩-١٥٠).



(١٥٣)

مزخرفة في شكل دائري؛ وقد مُسكت الآلة بطريقة أفقية مستقيمة (صورة ١٥٤). كتاب أناشيد مريم العذراء / Las Cantigas de Santa Maria^(٣٠٤)؛ يتضمن ٤٢٨ قطعة شعرية في مديح العذراء، ٣٣٥ منها مبنية على أساس من الموسيقى الأندلسية الإسلامية، وهي من طراز الأزجال. وقد كتبت باللغة الجليقية المتداولة في قشتالة وأرغون وبلاد أندلسية أخرى، سواء في إسبانيا أو البرتغال. ترفق هذه الأناشيد بمجموعة ٤٩ منمنمة لعازفين وآلات، بالإضافة إلى الرسم الذي صدرت به المجموعة والذي يمثل مجلس غناء يتوسطه الملك. وتمثل الصورة في الغالب عازفين قد يكون عددهم اثنين ينظر أحدهما إلى الآخر مما يعني تنسيقا في العزف، في حين يبدو خلف كثير من الصور مزيّنًا بزرابي شرقية. وقد تظهر ببعض

بصقلية تحت حكم النورمان^(٣٠١). من بين هذه الرسوم، لوحات تؤكد على مدى احتفاظ الجزيرة بالعادات الإسلامية، صورها فنانون مسلمون في بعض أجزاء السقف، تقتصر على الموضوعات الدنيوية وتتضمن موسيقيين يعزفون على آلات عربية، من بينها العود والطنبور، وهي تمثل أولى الشواهد التي وصلتنا عن حضور العود العربي في إطار أوروبي مسيحي (صور ١٥١-١٥٣).

بلغ الاهتمام بنقل علوم العرب وآدابهم وفنونهم إلى إسبانيا النصرانية، ذروته في عصر ألفونسو العاشر المعروف بالحكيم (١٢٢١-١٢٨٤م) ملك قشتالة وأرغون، الذي كان على صلات وثيقة بعلماء الأندلس، ومنهم تلقى الكثير وتأثر بمناهجهم في التفكير والدرس^(٣٠٢). عدد من الأعمال التي اقترنت باسمه، زُين



▼ (١٥٢)

بمجموعة هامة من المنمنمات، بعضها يقدم شواهد هامة لآلات الموسيقى في عصره، نذكر من بينها:

■ كتاب الشطرنج /

Libro de los Juegos de Ajedrez^(٣٠٣) يتضمن

١٥٠ منمنمة نُفذت في

إشبيلية سنة ١٢٨٧، منها

منمنمة تمثل مشهدا عربي

الملاح، لجلسة طرب

نسائية تتضمن عازفة على

عود عربي، صندوقه

الصوتي بيضوي الشكل،

تمتد منه رقبة قصيرة بها

أربعة ملاوي لأربعة أوتار

مزدوجة تنقر بمضارب،

تظهر على الوجه شمسية





(١٥٤)



الصور عازفا منفردا. آلات عربية إسلامية متنوعة، تبرزها تلك الصور، من ذلك عائلة العود بنوعيه: الكبير بصندوقه البيضوي الشكل، به عشرة ملاوي وخمسة أوتار مزدوجة؛ وكذلك الطنبور بصندوقه الصوتي الصغير ورقبته الطويلة. كما أن طريقة الأداء التي تكشفها تلك الرسوم، فهي بدورها عربية إسلامية، سواء فيما يتعلق بتقنية العزف من حيث اتخاذ المضرب وكيفية لمس الأوتار، أو ملامح بعض العازفين وطريقة تناول الآلة (إلى الأعلى قليلا، أو أفقية مستقيمة). علما وأن إسبانيا استنبطت من النموذج العربي، نوع عرف باسم «فيهوالا / vihuela» عرف انتشارا كبيرا. (صور ١٥٥ - ١٦١).

(١٥٥)



(١٥٨)



(١٥٧)

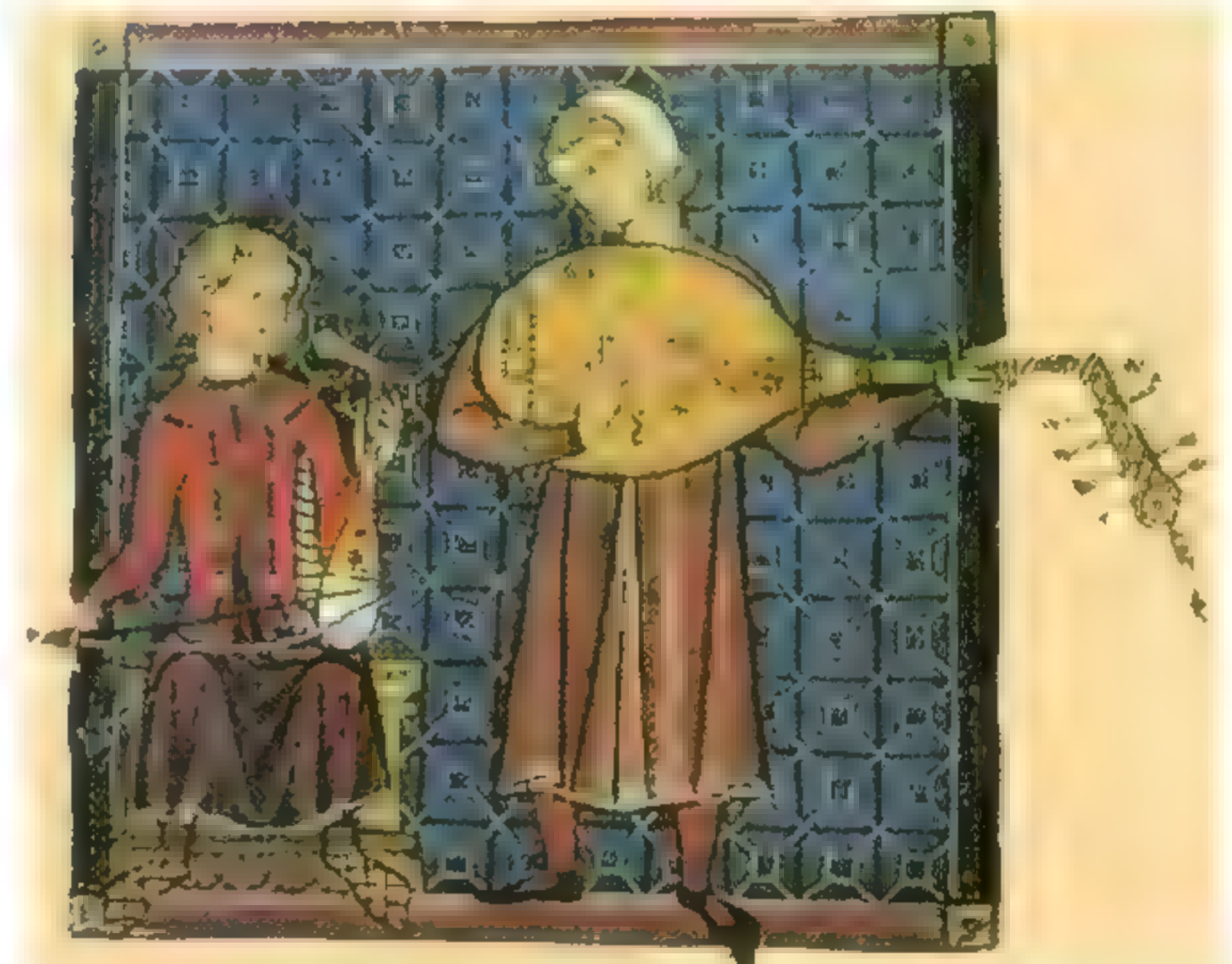


(١٥٦)



١٦٠

(١٦١)



(١٥٩)

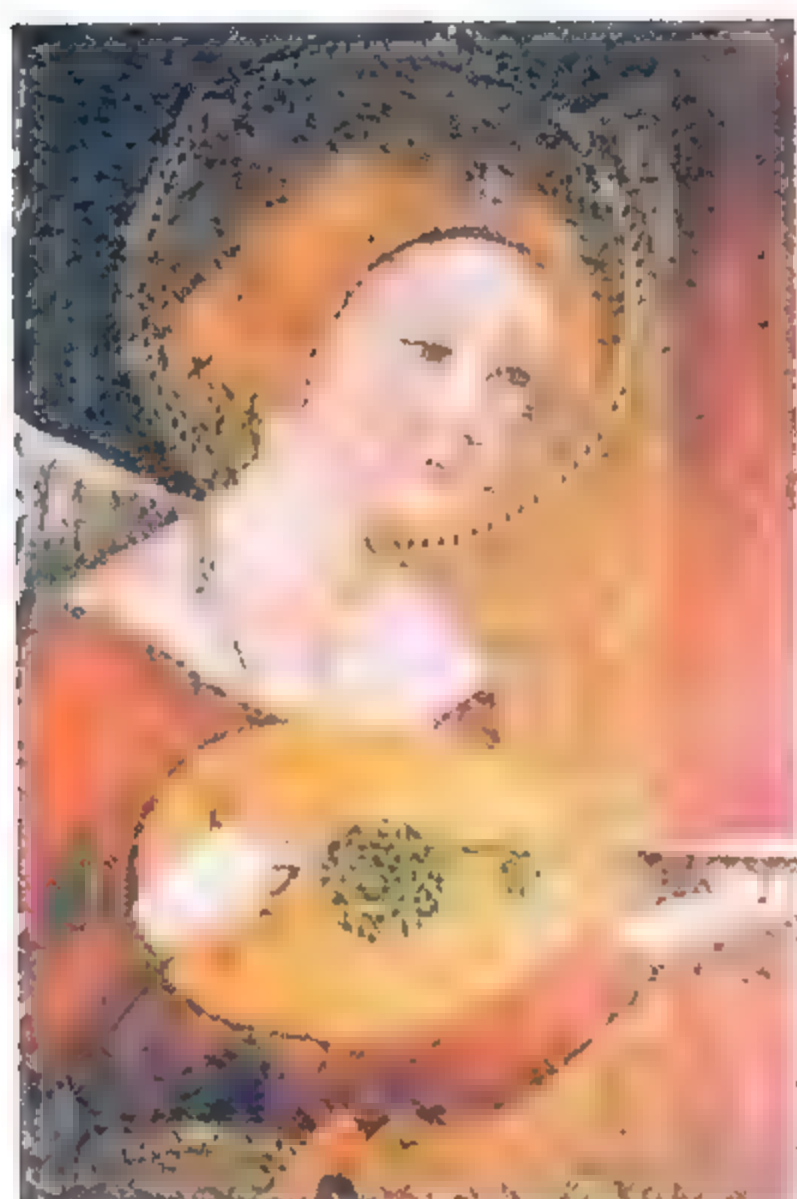


(١٦٢)

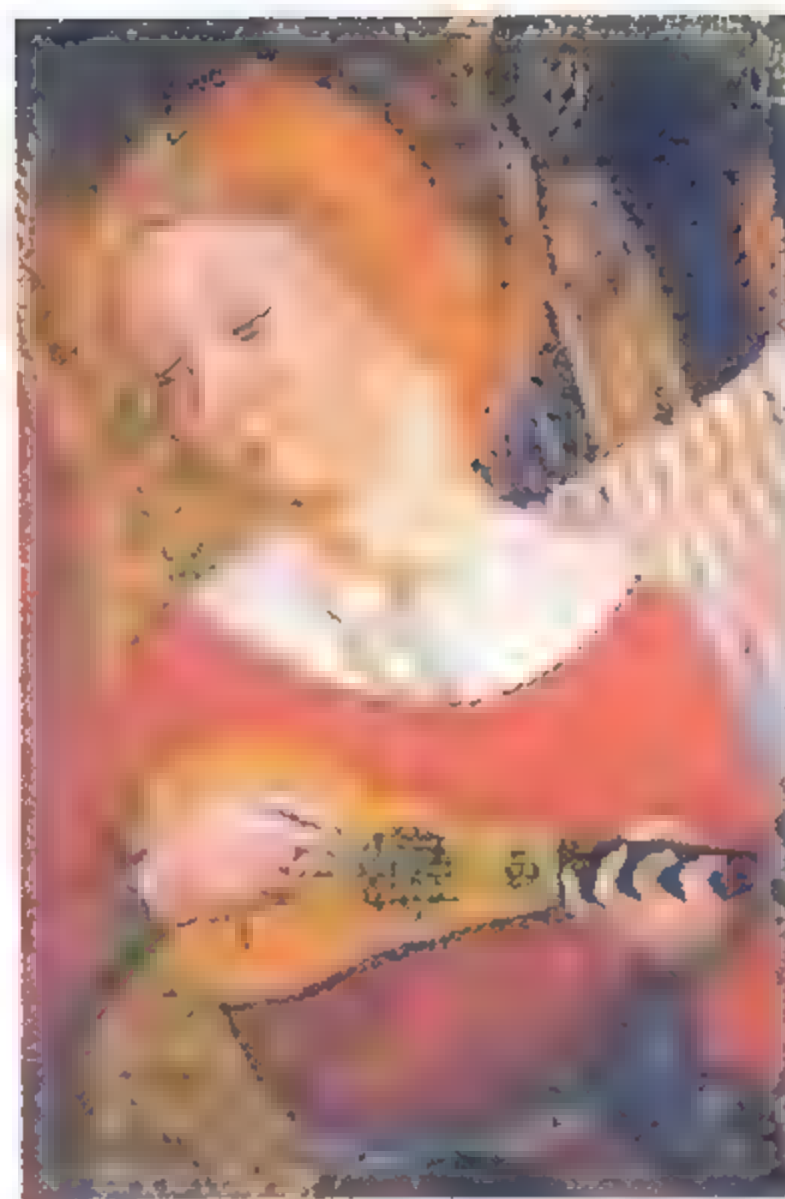
لقد استقر العود في حدود القرن الرابع عشر، على شكل أصغر نسبياً، وأكثر استدارة من الشكل الذي سيؤول إليه فيما بعد. وتوجد نماذج تظهرها العديد من المنمنمات واللوحات الزيتية والرسوم التي تزين المخطوطات والجدران وحتى الأثاث، ومشاهد للشعراء والمغنين المتجولين. نذكر من بينها:

■ أربعة صور مؤرخة في سنة ١٣٩٠م، تعود إلى دير بمنطقة أرغون بإسبانيا^(٣٠٥)، وهي تمثل ملائكة في أشكال نسائية في حالة وقوف، تعزف على آلات مختلفة، واحدة منهن ماسكة آلة عود بطريقة أفقية مستقيمة؛ الصندوق الصوتي بيضوي، وجهه يحتوي على شمسية كبيرة في الوسط تحيط بها ست شمسيات متوسطة الحجم، نقر الأوتار يتم بواسطة مضرب. (صور ١٦٢).

وتوجد نماذج مماثلة، بها شمسية أو شمسيان متتاليتان، الأولى كبيرة والثانية صغيرة؛ وهي تدل على أهمية آلة العود في الموسيقى الكنسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر (صور ١٦٣ - ١٦٥).



▼ (١٦٥)

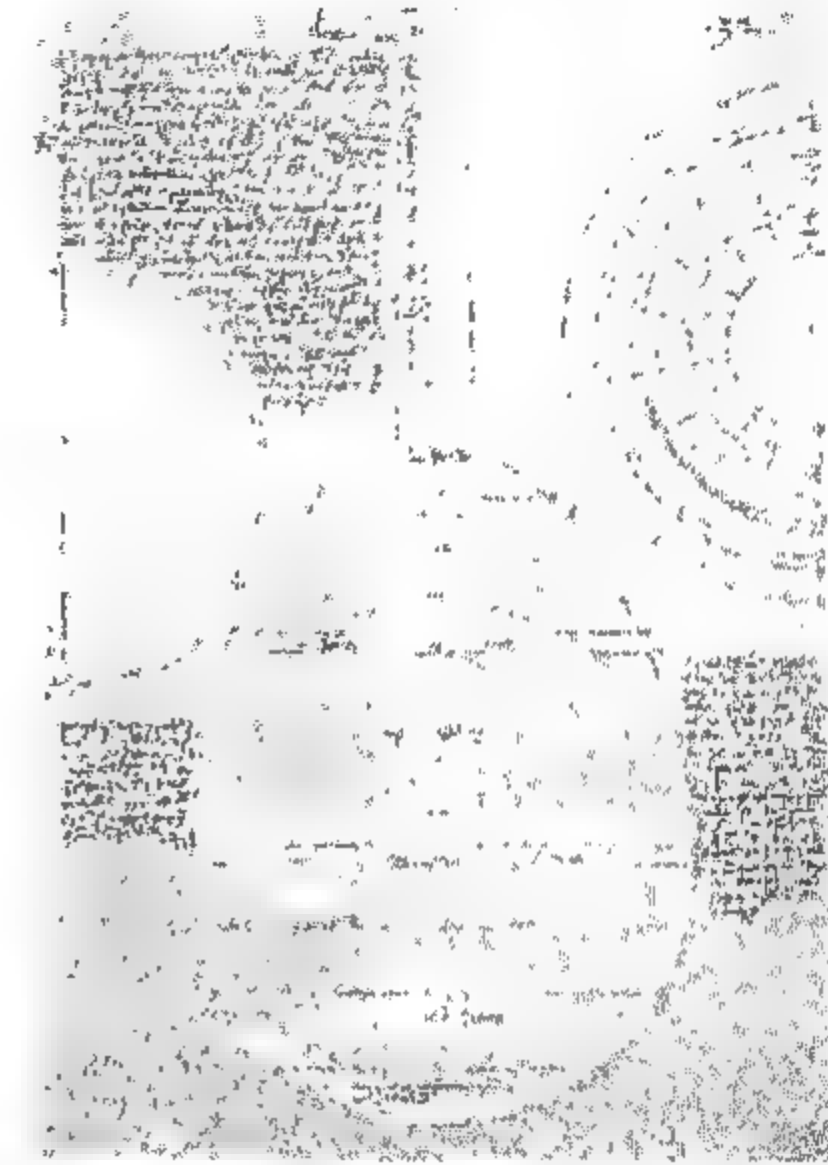


(١٦٤)

(١٦٣)



■ وأول معلومات تتعلق بصناعة العود في أوروبا، وردت ضمن «المؤلفات النظرية» التي كتبها هانري أرنولت دي زوول (د سنة ١٤٦٦ م) ^(٢٠٦)؛ القسم الثاني منها خاص بالموسيقى ويتضمن سلسلة من الرسوم «التقنية» تتعلق بعدد من الآلات، من بينها العود، ترافقها نصوص كتبت باللاتينية، تقصر الرسوم الهندسية وتشرح المراحل المتتالية للصناعة، (صور ١٦٦) .



▼ (١٦٧)

وهذه الوثيقة تبرهن على مدى التأثير الذي أحدثته حركة الترجمة للمخطوطات العربية، وذلك على مختلف الأصعدة، منها الهندسية والرياضية، بالتوازي مع انتشار الآلات العربية الإسلامية، خاصة ألتي الرياب والعود وما أحدثاه من تغيير جوهري في الموسيقى الأوروبية. ومن الحقائق الملموسة لهذا التأثير، النتائج التي توصلت إليها الدراسات التي اهتمت بمعالجة القسم الخاص بالعود في مخطوط أرنولد، وبالتحديد، تلك التي اعتنت بمقارنته بما تضمنته المخطوطات العربية، وخاصة رسم (١٦٦)



العود الذي ورد قبل قرنين، في إحدى مخطوطات صفي الدين. (راجع صورة ١٢١) .
وفيما يلي حوصلة للنتائج المذكورة ^(٢٠٧)؛ يبدو واضحاً أن تصميم الصندوق الصوتي للعودين متشابه تماماً؛ شمسية كبيرة تتوسط الوجه في العود الأوربي، حلت محل الشمسيتين الجانبيتين والأصغر حجماً، في العود العربي. القسم العلوي للرسم الموجود على الوجه، عند مكان الاتصال مع الرقبة، هو أضيق عند أرنولت، وقد تم تخفيفه بقوس إضافي. مع ذلك، فإن الآتين تخضعان إلى نفس المقاييس، باستثناء الرقبة، وهذا يظهر بوضوح عند تركيب التصميمين على بعض. (صورة ١٦٧) .

لقد سبق وقارنا بين العود حسب بيانات الكندي والعود كما جاء رسمه في مخطوط صفي الدين، ولاحظنا أن التصميم عند الكندي يأتي على النسب التوافقية الرئيسية الأولى، وهي:
(٢/١ - ٢/٢ - ٤/٣ = الديوان، الخامسة التامة والرابعة التامة)

بينما في تصميم صفي الدين - وكذلك أرنولت - تبرز توافقات جديدة، فلم تعد (الخامسة = ٢/٢) التي تحدد النسب بين طول الصندوق الصوتي وعرضه، لكن (الثلاثية الكبيرة = ٥/٤)؛ وموقع المشط، وهو متطابق في التصميمين، يقوم حسب نص أرنولت، على نسبة (٦/١) من طول الوجه انطلاقاً من تحت، أي على نسبة (الثلاثية الصغيرة = ٦/٥)...

وبالرغم من أن أرنولت لم يتعرض قط بطريقة مباشرة إلى أبعاد توافقية موسيقية، فإن كل النسب التي يقترحها يمكن أن تندمج فيها دون استثناء، وذلك كالآتي:

- مكان الشمسية يقع في منتصف المسافة التي تفصل المشط عن القسم العلوي للوجه (٢/١ = ديوان)

- قطر الشمسية يعادل ثلث عرض الوجه في نفس المكان (٢/٢ = خماسية تامة)

- قياس الرقبة يعادل نصف طول الوتر المهتز (٢/١ = ديوان)

- أقرب حاجز توافق للرقبة، تحدده نسبة (٦/٥ = ثلاثية صغيرة)

- تسعة أضلع / سير، ضرورية لتركيب الصندوق الصوتي، وهي نسبة (٩/٨ = بعد ملينيني)؛ وهو ما يتطابق مع ما ذكرناه سابقاً على لسان ابن الطحان.

نفس المعطيات، نلاحظها بالنسبة للرسم الموجود بمخطوط صفي الدين:

- قطر كل شمسية، يمثل (٢/٢) من نصف عرض الوجه (= خماسية تامة)

- طول المشط يعادل نصف أكبر عرض للآلة (٢/١ = ديوان)

- طول الصندوق الصوتي يعادل ٨/٥ من الطول الكلي للآلة (= سداسية صغيرة)

انتشار آلة العود في الحضارات الشرقية والغربية

توافقياً، معيدا للأذهان مقولة الكندي: «إن هذه الآلة ليس فيها شيء إلا وفيه علة فلسفية: إما هندسية، وأما عددية وإما نجومية» (٢٠٨) .

٢ - آلة العود والتوجهات المستقبلية للموسيقى الأوربية.

□ الإضافات:

تقن المختصون في صناعة العود وتجميله، فكان يُختار له الخشب الجيد، وأحيانا يزخرف بالماس والأحجار الكريمة، خاصة عندما يصنع للطبقة الأرستقراطية وللأسر الحاكمة (٢١٠) ... خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر، بدأت النوايا تتجه إلى توسيع إمكانيات الآلة، فأدخل عليها عدد من التغيرات، نذكر من بينها:

■ طريقة العزف: كان للعود في العزف المنفرد، الصفحات الناصعة في الأدب الموسيقي الذي أطنب في وصف طرق العزف المليئة بالرشاقة والجمال والتفنن، حتى موفى القرن الخامس عشر. فمع استخدام المضرب أو الريشة الذي تواصل حتى القرن السابع عشر، انتشر نبر الأوتار بالأصابع، تماشياً مع الطرق العزف العمودي المستحدثة للآلقات النغمية. استخدم النقر في البداية، الإبهام والسبابة بالتناوب؛ ثم أضيفت الوسطى والبنصر، مع اعتبار الخصوصيات الحركية والإيقاعية لمختلف الأشكال. القرن السابع عشر أثر التركيز بصفة خاصة، على الوضعيات المنشودة، مثل «الوضع المستعرض» لإصبع من أصابع اليد اليسرى على أحد الدساتين، وتنويع الأوضاع (البوزسيونات)، بينما كان تزايد الزخارف والتزيين يستدعي عزفاً أكثر ليونة.

■ إضافة الأوتار: كانت الأوتار تتخذ من الأمعاء، وعددها في البداية، يتراوح بين أربعة أو خمسة أزواج من الأوتار، كل زوج منها يسوى على نفس الدرجة الصوتية، ويضاف وتر سادس مفرد في الجوابات... ثم أستمع وتر ثنائي سادس في منطقة القرارات، أغلظ من الوتر الصداح بديوانين، ويسوى على مسافة الرابعة؛ وكذلك وتر سابع غير أنه لم يكن شائعاً؛ ثم وتر ثامن ثنائي، وأضيفت أخرى مع ستة أوتار إضافية خارج الذراع بالنسبة للأعواد كبيرة الحجم، عددها من أربعة إلى ثمانية أوتار ثنائية.

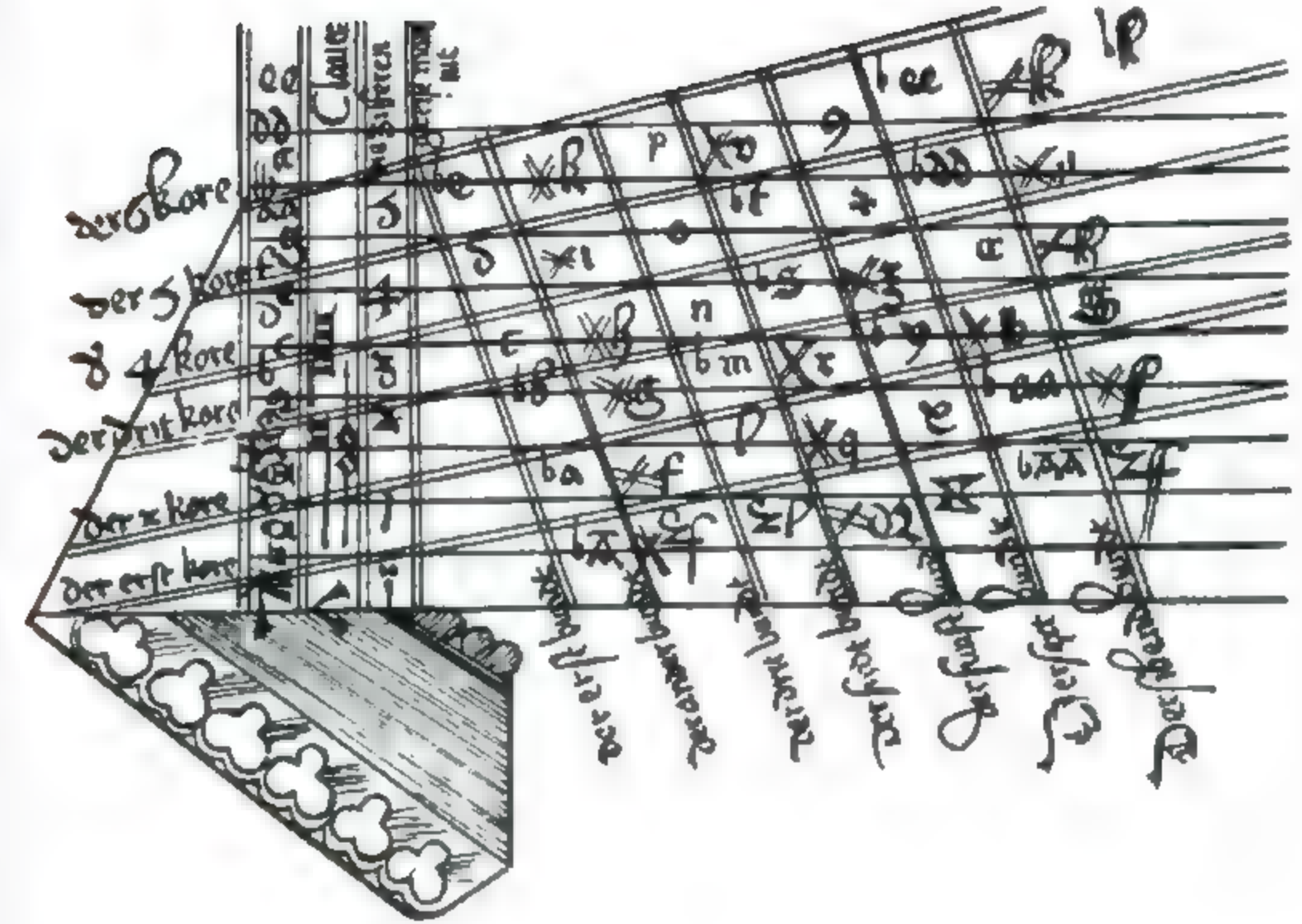
■ التسوية: كانت في تغير مطرد، أكثرها شيوعاً في القرن السادس عشر (صول ١ - ري ٢ - فا ٢ - لا ٢ - ري ٣ - صول ٣)، وفي القرن السابع عشر استعملت تسوية جديدة (لا ١ - ري ٢ - صول ٢ - سي ٢ - مي ٢ - لا ٣)؛ أما الأوتار الإضافية خارج الذراع فكانت لا تستعمل إلا مطلقاً، وهي تسوى على سلم نازل بداية من صول قرار.

جدول ١٥ : مقارنة بين مقاييس صناعة العود (لكندي - صفى الدين - أرنولت)

اجزاء العود	الموقع	القياس	النسبة الموسيقية
- الكندي			
أكبر عرض-، لطول الكلي للآلة		٢/١	ديوان (مماثل عند صفى الدين)
عمق-أكبر عرض		٢/١	ديوان (مماثل عند صفى الدين)
طول الصندوق-الطول الكلي		٤/٣	رابعة تامة (٨/٥ صفى الدين)
طول الرقبة-الطول الكلي		٤/١	(٨/٣ صفى الدين)
بين عرض الصندوق وطوله		٣/٢	خماسية تامة (٥/٤ صفى الدين)
- صفى الدين+ ارنولت			
بين طول الصندوق وعرضه		٥/٤	ثلاثية كبيرة (٣/٢ = خماسية تامة عند الكندي
مكان المشط	على سدس (١/٦) طول الوجه انطلاقاً من تحت	٦/٥	ثلاثية صغيرة
مكان الشمسية .	في منتصف المسافة التي تفصل المشط من القسم العلوي للوجه	٢/١	ديوان
قطر الشمسية	يعادل ثلث عرض الوجه في نفس المكان	٣/٢	خماسية تامة
قياس الرقبة	يعادل نصف طول الوتر المهتز	٢/١	ديوان
القرب حاجز توافق للرقبة	تحده نسبة	٦/٥	ثلاثية صغيرة
أضلع/سير	تسمة ضرورية لتكوين الصندوق الصوتي	٩/٨	بعد طنيني
- صفى الدين			
قطر كل شمسية	من نصف عرض الوجه	٣/٢	خماسية تامة
طول المشط	بالنسبة لأكبر عرض للآلة	٢/١	ديوان
طول الصندوق الصوتي	بالنسبة للطول الكلي للآلة	٨/٥	سداسية صغيرة

بعد أرنولت، يجب أن ننتظر قرنين لكي يعود الاهتمام لدى المنظرين الأوربيين، بمثل هذه المسائل (٣٠٨) .

ولابد من تأكيد هنا، بأن كل ما سبق تقديمه من بيانات حتى الآن، يقيم الدليل على عمق العلاقة القائمة بين الموسيقى وعلم الهندسة، خاصة فيما يتعلق بصناعة الآلات... كما أنه يبرهن على مدى ما تركته المؤلفات الموسيقية العربية من أثر لدى الموسيقيين والمنظرين الأوربيين. وها هو مارسان يؤكد بدوره «أنه لا يوجد شيء في العود إلا وكان



◀ (١٧٠)

(١٦٨)

بين الحروف الأبجدية والأرقام موزعة على التوالي من وتر إلى آخر مع تحديد الأوتار المطلقة بالأرقام.

□ تنوع آلة العود منذ القرن السادس عشر:

* عود عصر النهضة: استقر شكل العود في هذه المرحلة، على النحو التالي: الصندوق الصوتي كمثري الشكل، تكونه أضلع من الخشب المرقق الخفيف؛ الوجه مدور به فتحة وردية الشكل (نادراً في شكل حرف f) تتسم عادة، بثراء زخارفها. الذراع قصير وعريض نسبياً، به ملمس من الخشب الصلب، مجزأً إلى خانات ويحمل عادة تسعة دساتين من المصران، تتبع في تسلسلها، تتالي أنصاف البعد؛ وينتهي الذراع بينجق مقلوب ومستقيم الزاوية. الأوتار تتخذ من الأمعاء، وتسويتها وإن لم تكن تخضع إلى نظام ثابت، فإنها عادة ما كانت تتبع بالنسبة لخمس أوتار، التسوية التالية: (دو- فا ٢ - ٢ لا - ري ٣ - صول ٢)؛ لتصبح مع إضافة الوتر السادس (صول ١ - دو ٢ - فا ٢ - لا ٢ - ري ٣ - صول ٢) أو (لا ١ - ري ٢ - صول ٢ - سي ٢ - مي ٣ - لا ٢)، وهي ثنائية ما عدى الوتر الحاد فهو فردي (صور ١٦٩-١٧٢)

■ ظهور أولى المدونات الجدولية (تابلاتورة) المطبوعة، لآلة العود^(٢١١). وقد بين سباستيان فيردونغ^(٢١٢) في صورة للوحة الدساتين، وجود ستة أوتار ثنائية وسبعة دساتين، موضحاً أن الأعواد ذات الستة أوتار كانت أكثر شيوعاً، بينما ذات الخمسة أوتار قليلة وذات السبعة أوتار لم تكن شائعة. (صورة ١٦٨).

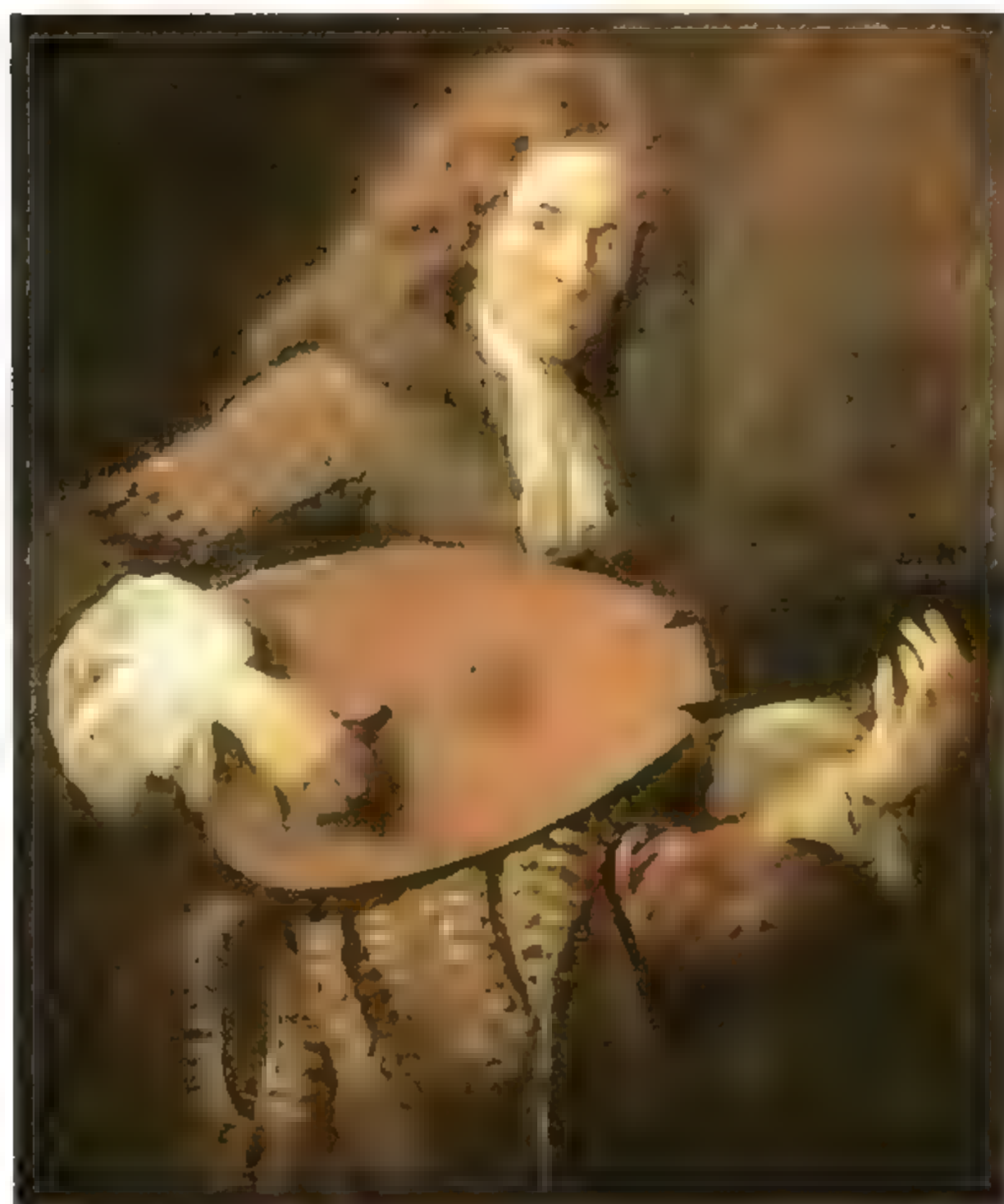
كما كان الحال بالنسبة للمنظرين العرب، استعان الأوروبيون بأوتار آلة العود في التدوين الجدولي، مستعملين الحروف الأبجدية والأرقام، واستمر ذلك حتى القرن الثامن عشر. ومن أشهر هذه الطرق، نذكر^(٢١٣):

- الإيطالية والإسبانية: اتجاهها من أعلى إلى أسفل أي من الحاد إلى الغليظ، تعتمد الأرقام ويطلق على كل وتر مطلق، صفر (٠).

- الفرنسية: اتجاهها من أسفل إلى أعلى أي من الغليظ إلى الحاد، وتعتمد الحروف الأبجدية موزعة بالتوالي، على كل وتر على حدة، ويمثل حرف أ (a) وتر المطلق.

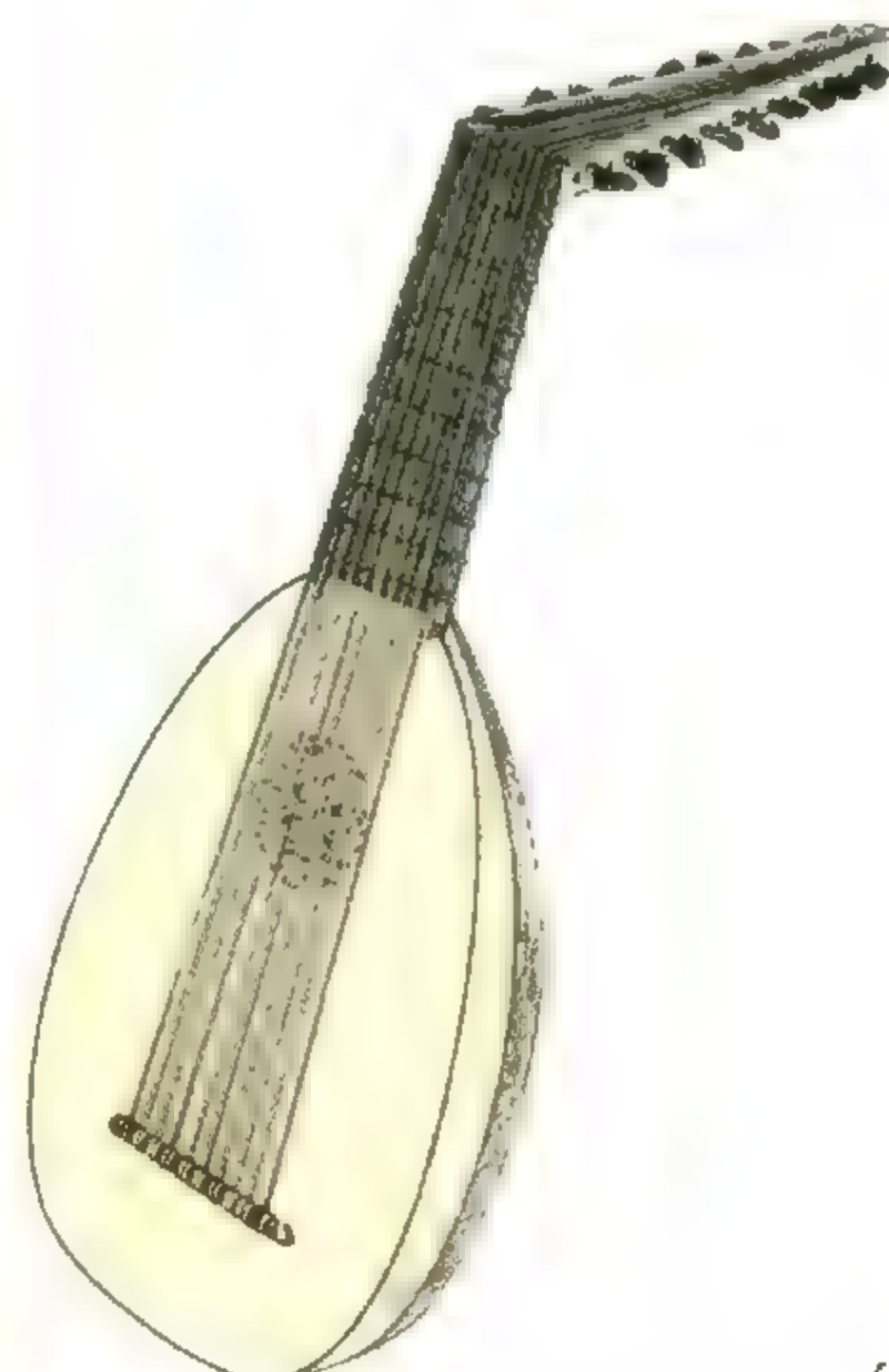
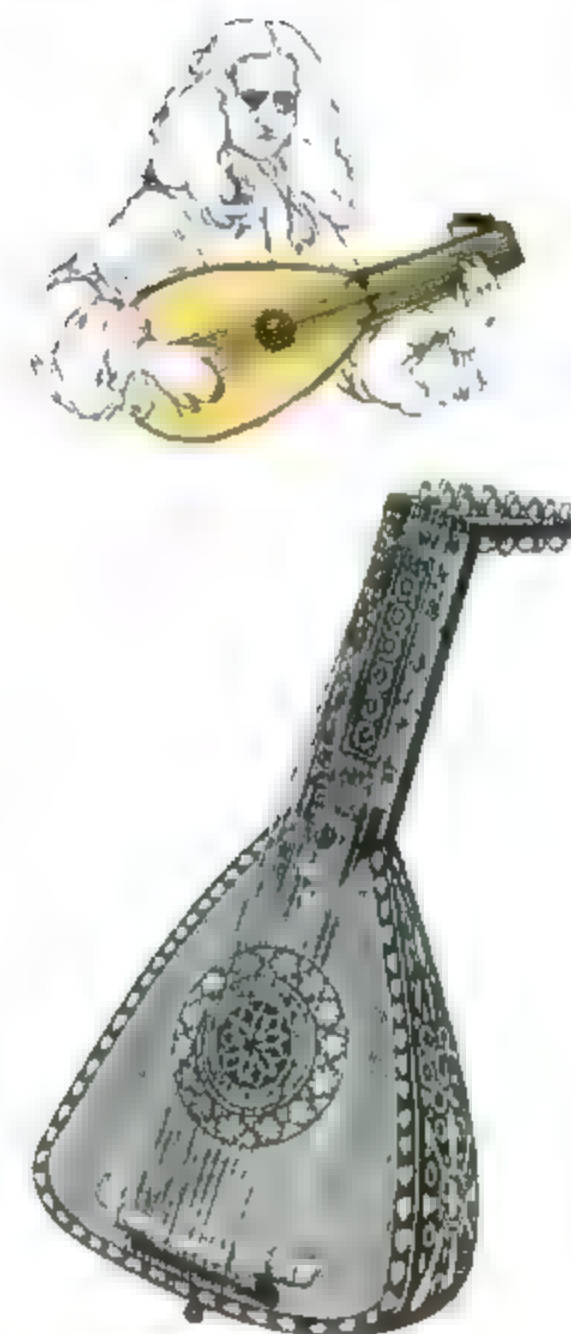
- الألمانية: اتجاهها من أسفل إلى أعلى أي من الغليظ إلى الحاد، وهي تجمع

انتشار آلة العود في الحضارات الشرقية والغربية



▼ (١٧٢)

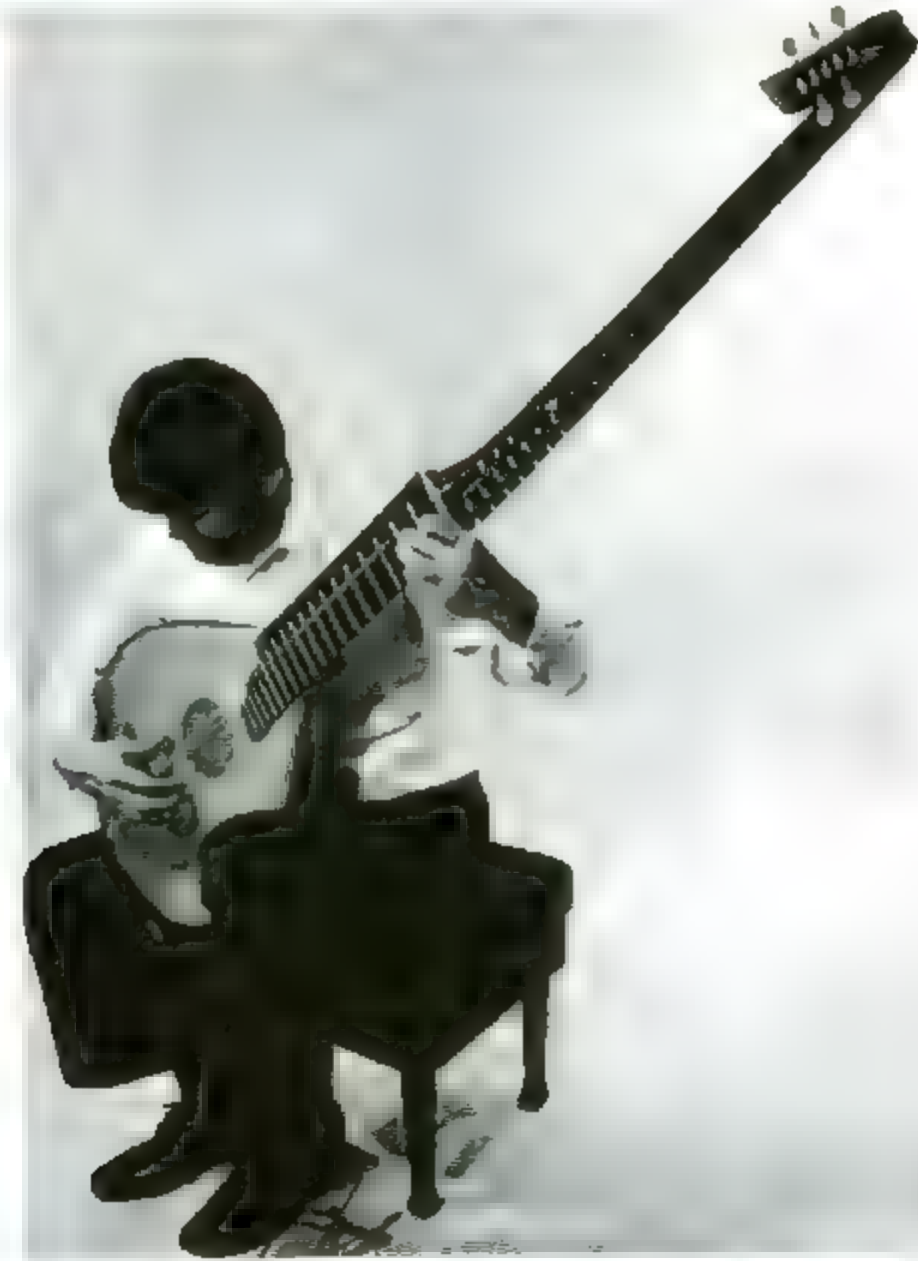
(١٧١)



(١٦٩)



▲ (١٧٦)



(١٧٧)



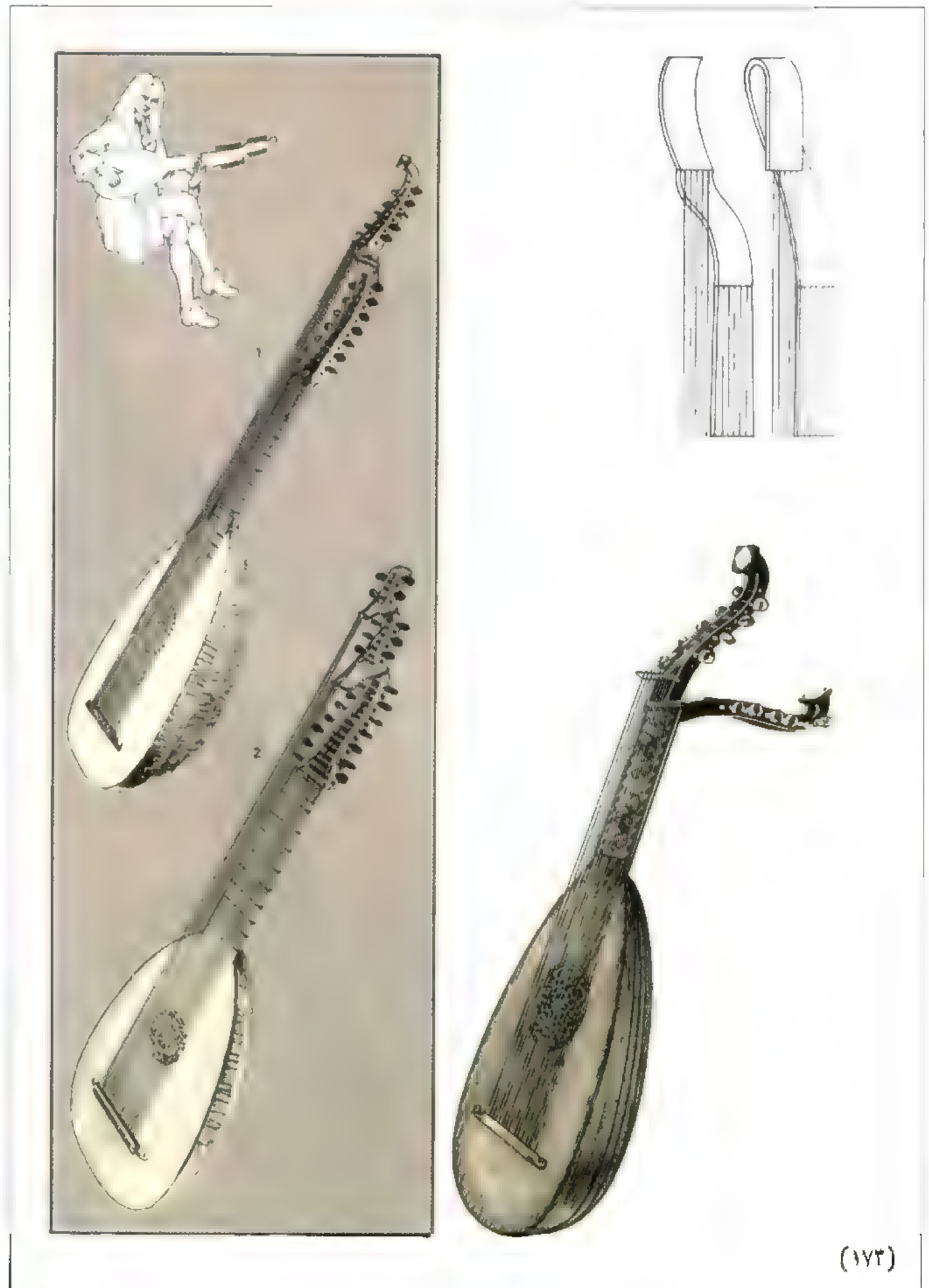
(١٧٥)

ومع القرن السادس عشر، بدأت تظهر آلات عود مختلفة الأشكال والأحجام، طور فيها الصندوق الصوتي حتى يتم التعامل مع مختلف الطبقات الصوتية من الغليظة إلى الحادة. وقد حل الشكل اللوزي محل الشكل الكمثري وأصبح الذراع أكثر عرض لتحمل العدد المتزايد للأوتار. من الآلات المستحدثة، نذكر:

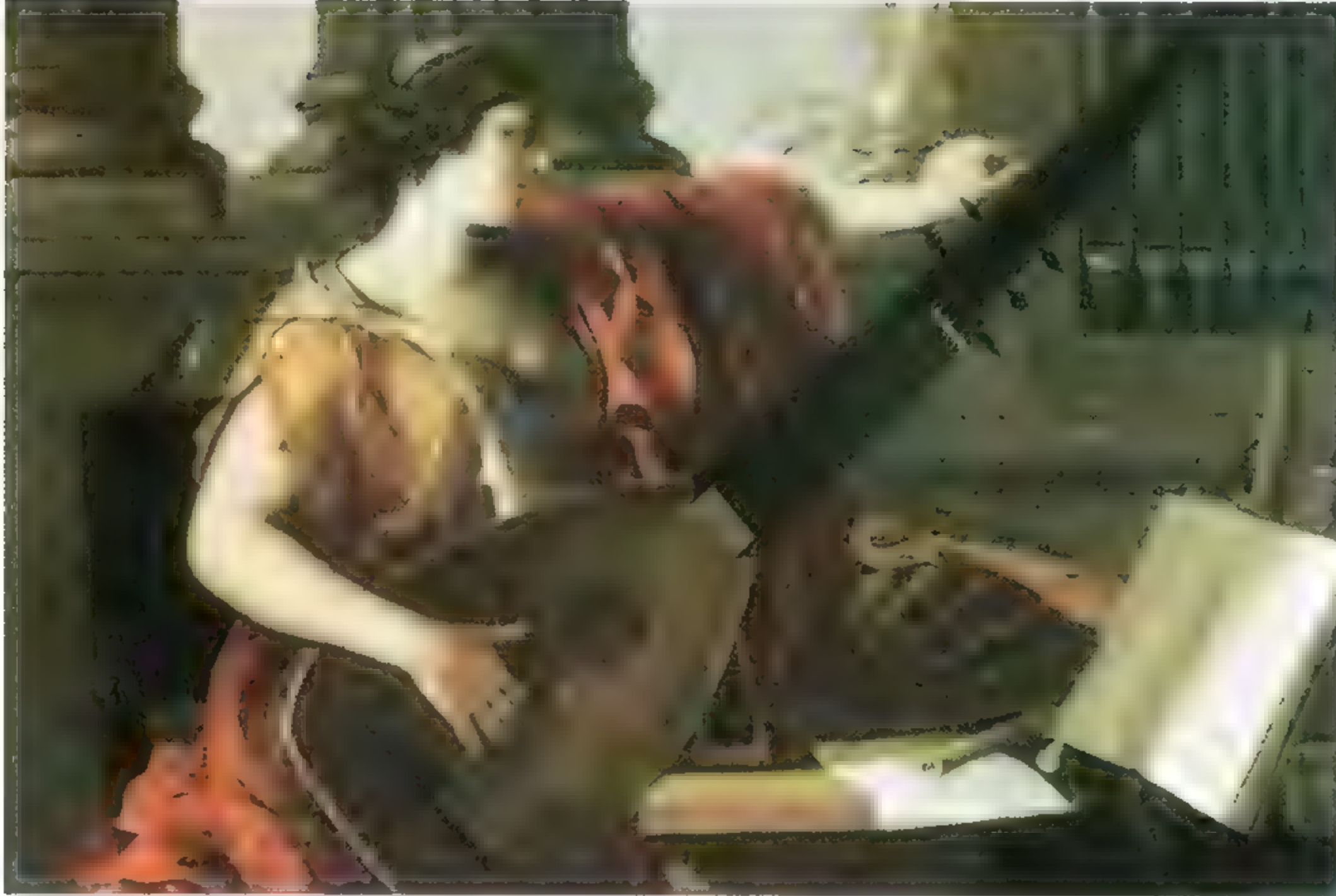
* التيوربا (théorbe, theorbo, theorbe, tiorba) : أولى الآلات كبيرة الحجم (الأرشي لوت)، ظهرت بإيطاليا في الثلث الأخير من القرن السادس عشر. وفي بداية القرن السابع عشر، تفرعت الآلة إلى نوعين: التيوربا الروماني الذي صار يعرف بـ الشيتروني (chittarone)؛ وتيوربا بادو (théorbe de Padoue) : صندوقه الصوتي مشابه للعود الصغير الصادح، غير أن الذراع عوض أن ينتهي بينجق منحني إلى الخلف، فهو مجوف تمر عبره ملاوي تشد عليها ستة أوتار ثنائية، كما هو متعارف عليه في العود العادي، تسويتها: (صول ١، دو ٢، فا ٢، لا ٢، ري ٢، صول ٢) ويواصل الذراع حوالي ٢٠ سم قبل أن ينحني إلى الأمام ليكون منجق ثان مائل قليل نحو اليسار بالنسبة للأول. به من أربعة إلى ثمانية أوتار مضعفة تكون خارج الذراع بحيث لا تستعمل إلا مطلقة، وهي تسوى على سلم نازل بداية من صول قرار. ومنذ فجر القرن السابع عشر وجد التيوربا بحجمين، أصغرها يحمل اسم تيوربينو (tiorbino) غير أن الآلة ذات الطبقة الغليظة كانت أكثر رواجاً. كانت هي الآلة المحببة لدى أوقات الفراغ بالنسبة للعائلات الأرستقراطية، تستعمل لمصاحبة الفناء، ولتدعيم المجموعات الآلية. زاحمت العود طيلة قرنين، ثم أهملت بدورها. (صور ١٧٣ - ١٧٧).



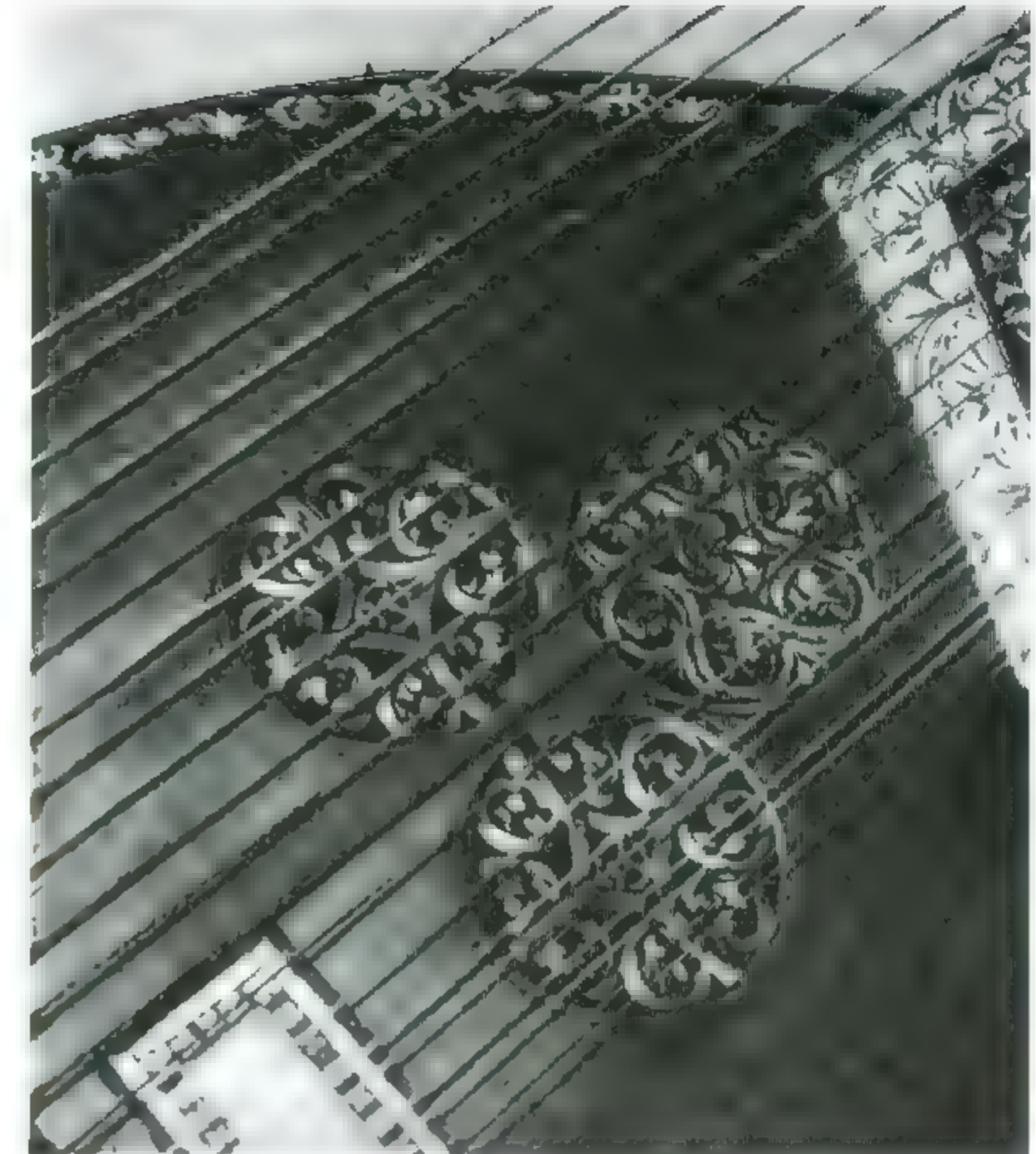
(١٧٤)



(١٧٣)



▼ (١٨٠)

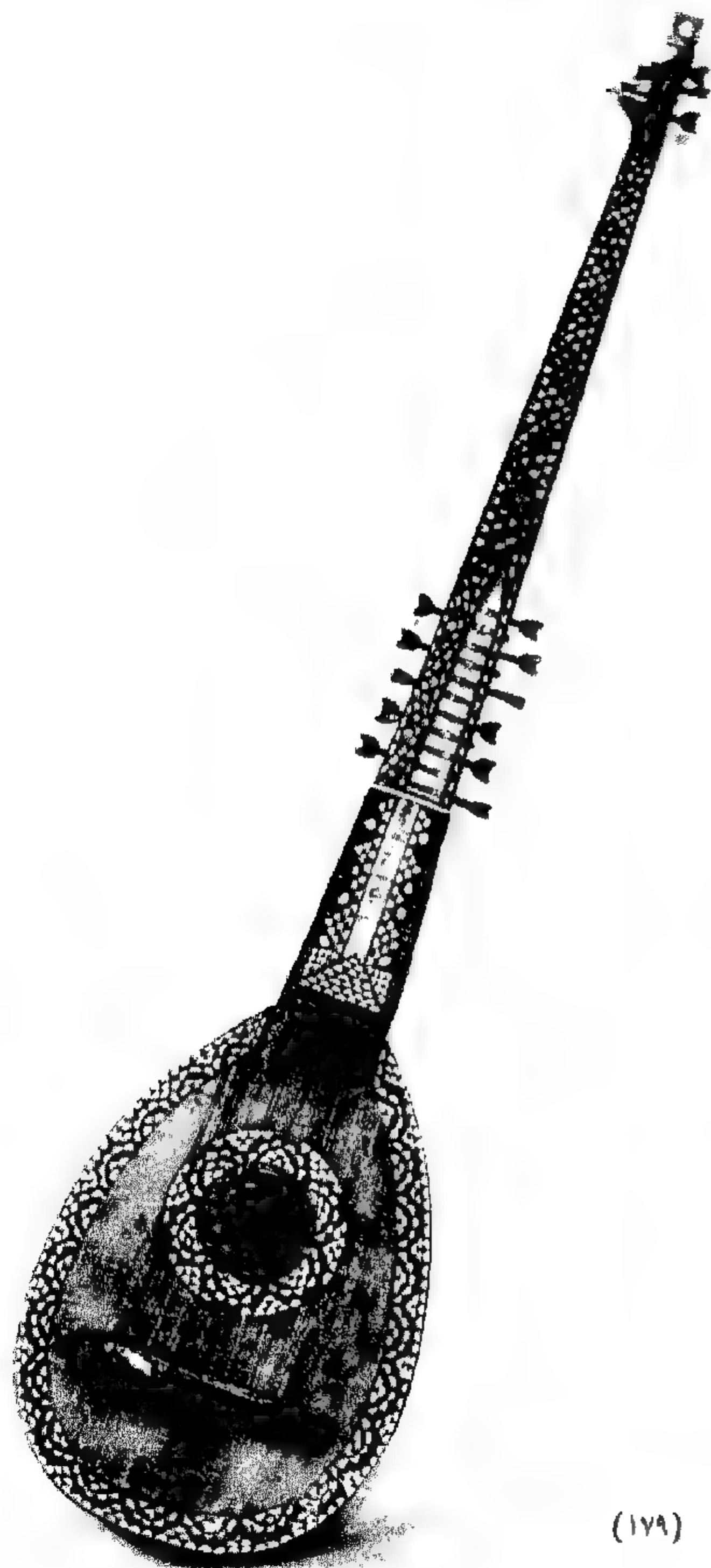


(١٨٢)

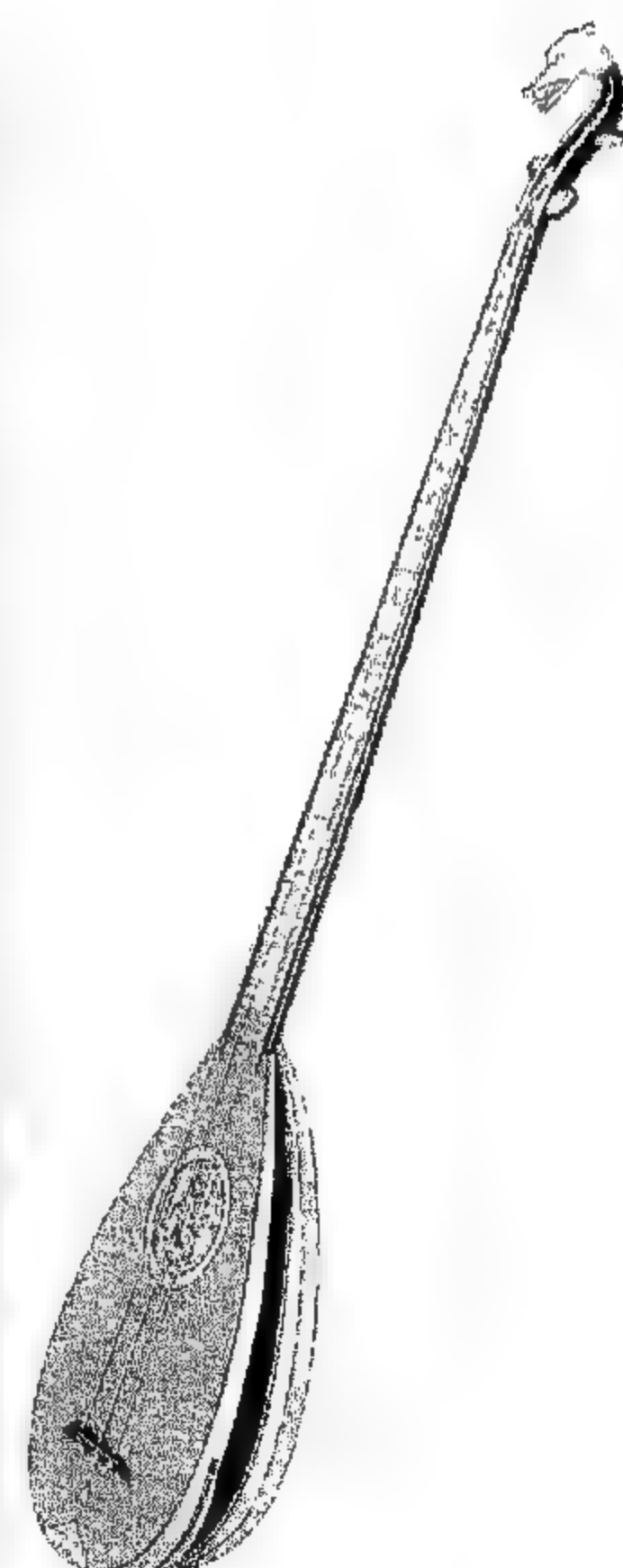
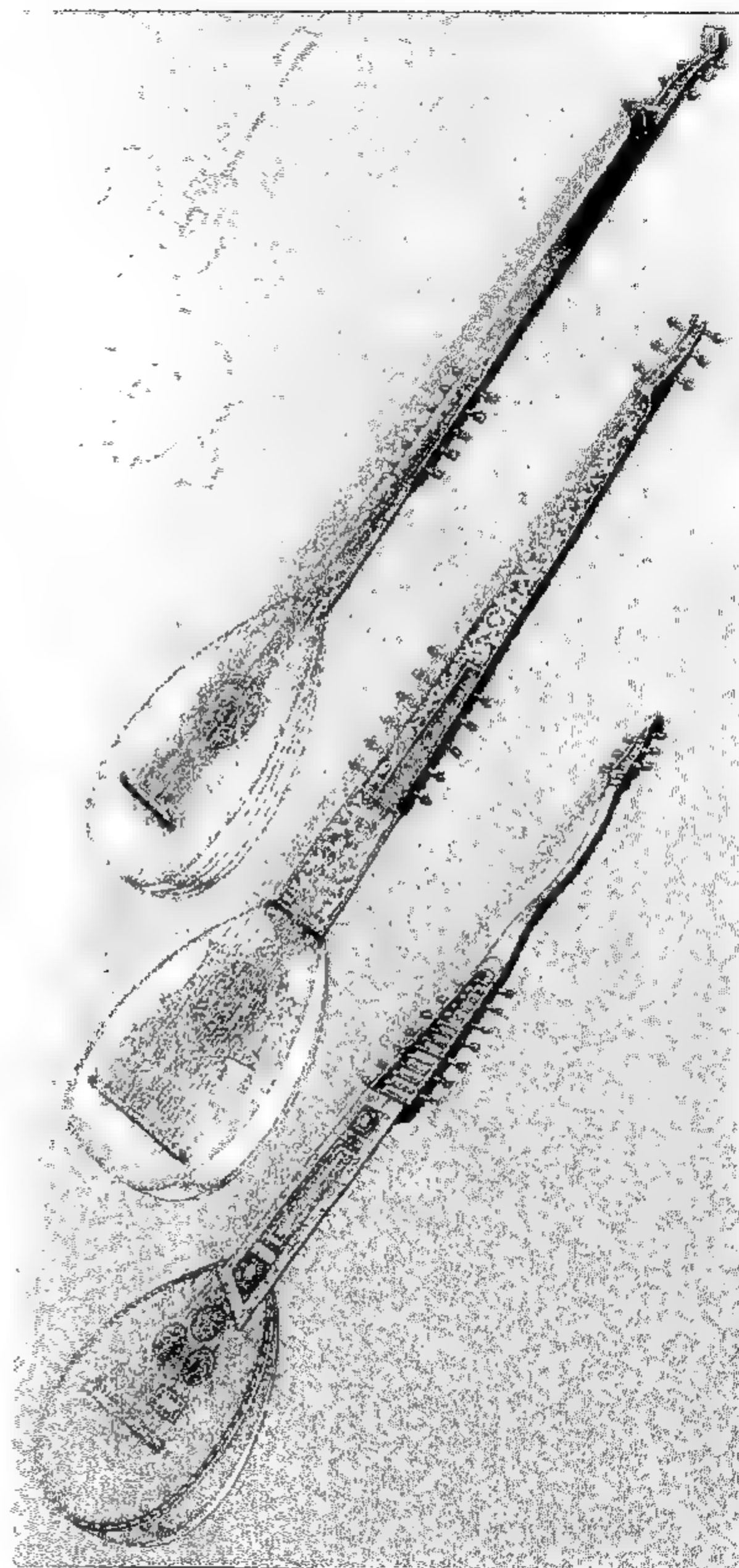
(١٨٣)



* الكيتاروني (chitarrone) / الثيوبيا الروماني) : أغلظ الأعواد الكبيرة، ظهر بإيطاليا حوالي ١٥٧٠، صندوقه معد لأوسع القرارات، وجهه يتسع إلى ثلاث شمسيات / عيون. يتسم ذراعه بطول غير عادي يمكن أن يصل إلى مترين تقريبا، ويزود عادة، ببنجقين وأحيانا ثلاثة تفصل بينها مسافة ٢٠ إلى ٣٠ سم. أوتاره من مصران أو المعدن. بالبنجق الأول ستة أوتار زوجية العادية (تسويتها مثل الثيوبيا: صول١، دو٢، فا٢، لا٢، ري٢، صول٢) كل زوج على نفس الدرجة ما عدا الزوجين في الجواب فهي بين القرار والجواب، أي الديوان. البنجق الثاني، منحني إلى الأمام في شكل عكاز يحمل من ٤ إلى ٨ أزواج من الأوتار تقع خارج الذراع، وتسوى حسب السلم النازل (من فا١ إلى فا-١)، يمكن تغييرها حسب المقطوعة. الكيتاروني آلة لمصاحبة المغنين (نادرا ما يستعمل للعزف المنفرد)، كما أن عمق قراراته وقوة رنينه يمكنه من أن يحل محل الكلافسان لأداء القرار المتواصل؛ وقد بقي رواجها كبيرا في القرن السابع عشر، وإن كان استعماله لم يتجاوز منتصف القرن الثامن عشر. (صور ١٧٨ - ١٨٣) .



(١٧٩)



(١٧٨)

إن الدور المرجعي الذي اضطلع به العود، لم يقف عند التدوين، بل تجاوزه ليكون العمود الفقري لموسيقى عصر النهضة، حيث أعتمد عليه في مصاحبة الأغاني، وفي مختلف الأنواع الموسيقية الأخرى، كالبوليفونية الغنائية والرقصات والمتتاليات؛ إلى درجة أنه أثر بعمق على أسلوب آلة الكلافسان. بل من وحي آلة العود برزت بوادر الكتابة التوافقية العمودية (الهارمونية) والمعزوفات الآلية التي بدأت تتحرر تدريجيا، من طغيان الكلمة لتستجيب لإمكانات الآلة وقدرات العزف عليها، وتنتج تبعا لذلك، رصيد خاص بآلة العود (مقطوعات متنوعة للرقص والغناء (بلاد - بلاتيه - أريا، كانسوني، الفروتولا، الفيلاسيكو، الموتيت والمادريغال، وغيرها)، وقد اعتنى عدد من كبار الملحنين بوضع مؤلفات خاصة للعود^(٢١٤). وكان العود أكثر الآلات استعمالا في الموسيقى الدنيوية، لم يخل منها مجلس من مجالس الطرب؛ ولا يوجد مؤلف، سواء في الموسيقى الكنسية^(٢١٥) أو الدنيوية، إلا تعامل مع العود كـ «أضبط» آلة على الإطلاق، قبل أن يتعقد استخدامه مع القرن الثامن عشر. في الأثناء، كانت صناعة آلة البيانو قد قربت من الاكتمال، ونظرا لسهولة استعمالها وتجاوبها أكثر مع تعدد التصويت الذي آلت إليه الموسيقى الأوربية، تم اعتمادها بدلا من العود الذي بدأ في التراجع والانحسار، ليصبح مجرد آلة متحفية (باستثناء بعض المحاولات والتجارب المعزولة). وبعد فترة ركود طويلة، ها هو العود الأوربي يبرز على الساحة من جديد، ليستقطب اهتمام المختصين من باحثين وصناع آلات، وموسيقين، فرادى ومؤسسات، يجتهد كل حسب قناعاته، لإحياء آلة العود.

ب / تنوع عائلة العود وتوسع انتشارها.

إن العناية التي حظي بها العود، وما أفرزته من اجتهادات وإضافات، بمختلف بقاع العالم، مكن من توسيع عدد الأعواد وتكاثر أنواعها. في أوروبا، تفرعت عائلة العود، إلى مجموعة من الآلات، بعضها عرف ولا يزال، انتشارا واسعا، منها: الماندور/ الماندول (mandore / mandole)، والماندولين (mandoline)، والسيستر (cistre)، والبياندورية... (bandurria) وخاصة عائلة القيتار (guitare) ذات العنق الطويل، والتي شهدت منذ ظهورها بإسبانيا في القرن العاشر، تنوعا مطردا جعلها تواكب مختلف التوجهات التي شهدتها الموسيقى في العالم إلى يومنا هذا. (الصور ١٨٤ - ١٩٠).





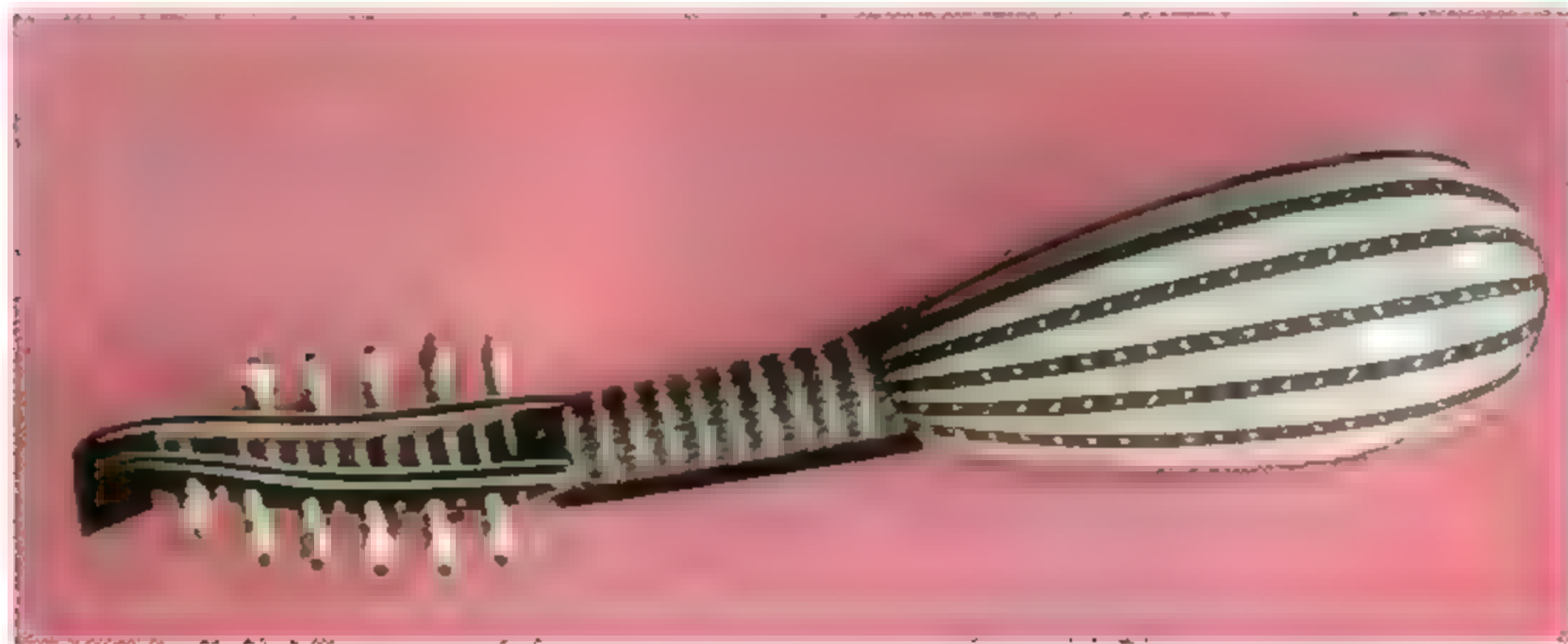
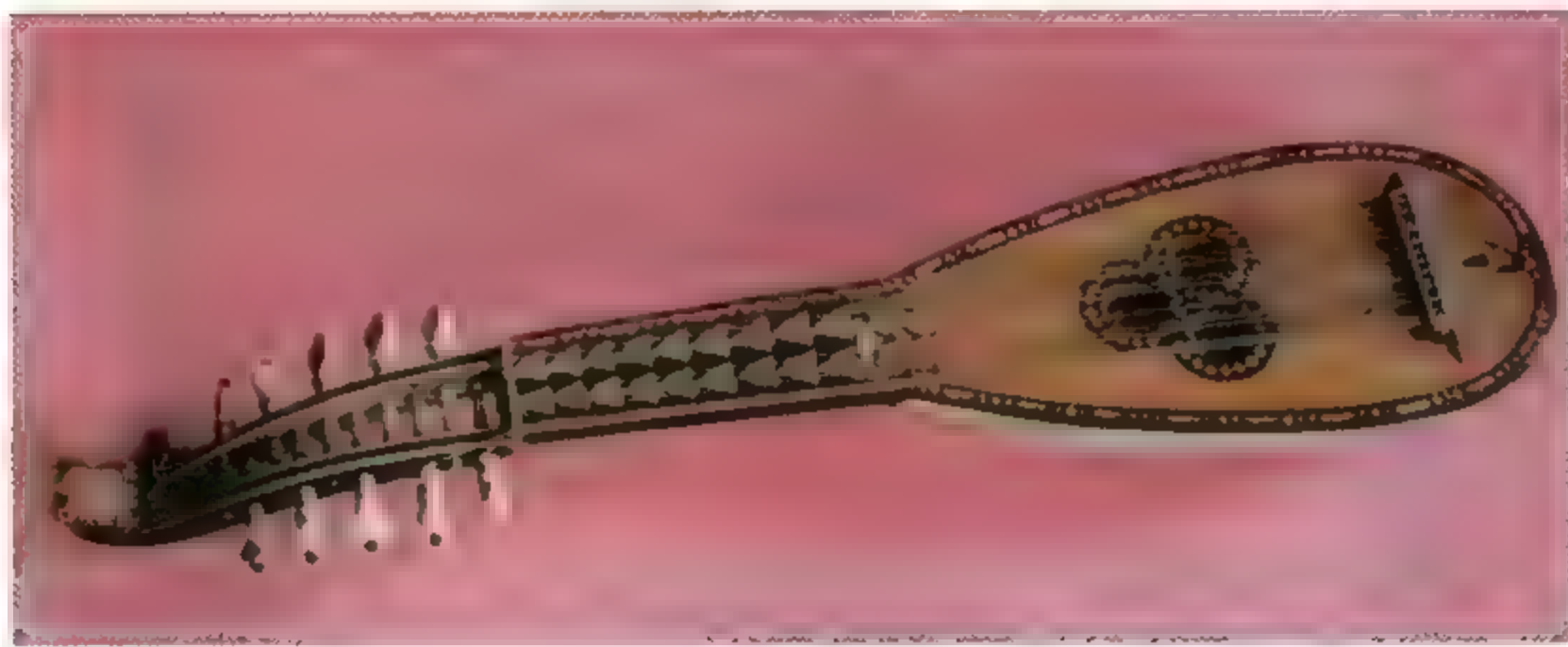
(۱۸۸)



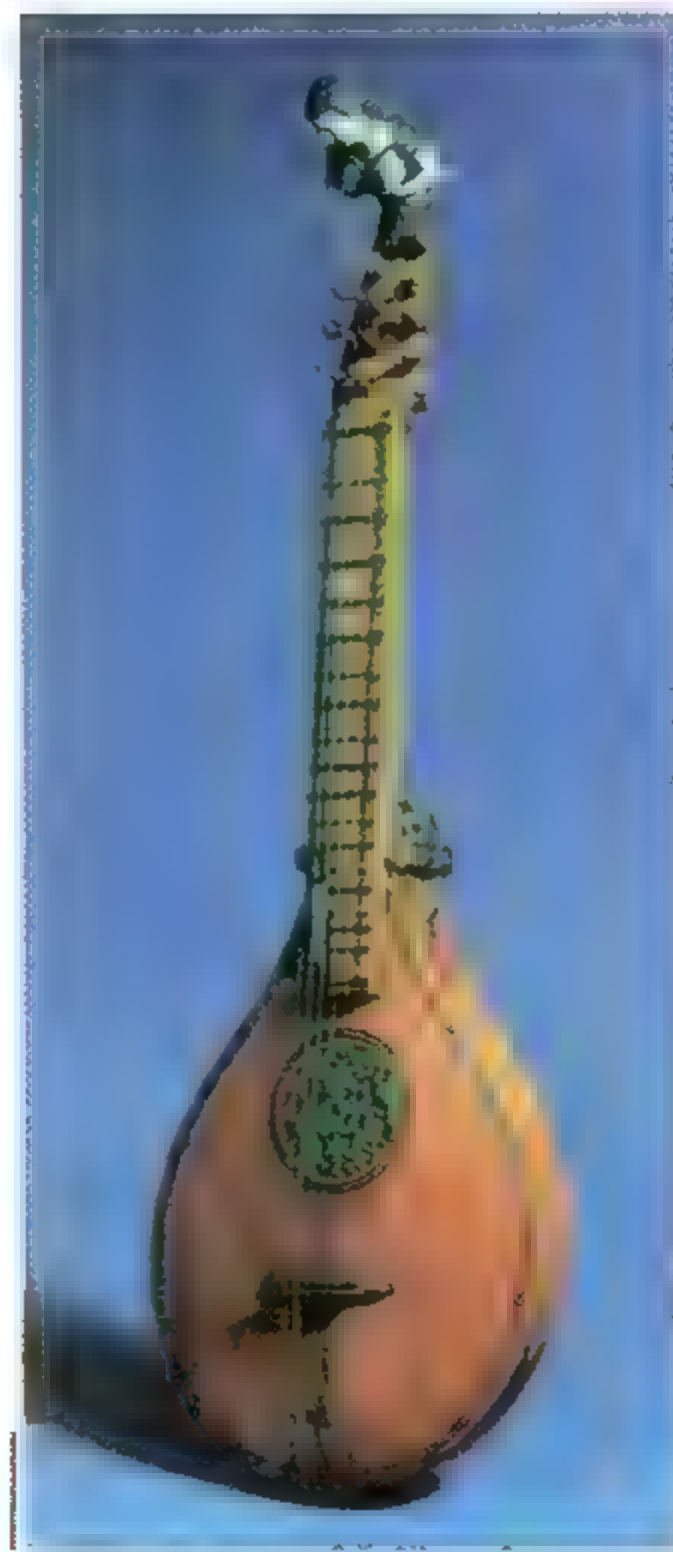
(۱۸۹)



(۱۸۵)



(۱۹۰-ب)



◀ (۱۸۷)

(۱۸۶)

في مدغشقر وجزر القمر؛ والهودي / hudi في الزنجبار... كما توجد نظائر له في آسيا، مثل البيبا / P'ip'a (الصين)؛ البيوا / Biwa (اليابان)؛ وهو كذلك منتشر في العديد من التقاليد الموسيقية الأخرى، بأشكال وتسميات مختلفة. وتتضاعف النوعيات والتسميات إذا ما أضفنا الأعواد ذات العنق الطويل، خاصة في التراث الموسيقي الشرقي، مثل الطنبور والتار والستار والربوب والسارود، وغيرها مما لا يتسع المجال إلى ذكره^(٢١٦) (صور ١٩١ - ٢٠٣) .

تتواجد آلة العود في أماكن عدة من العالم، وتشكل كآلة رئيسية، حجر الزاوية في أكثر من نظام موسيقي. وإذا ما اقتصرنا على العود ذو الذراع القصير، نلاحظ أن النموذج العربي الإسلامي بصنفيه: المود والطنبور، قد انطلق أيضا، في اتجاه أوروبا الشرقية: اللاوتا / lavouta (تركيا)؛ الكوبزا / cobza (رومانيا)؛ الأوتي / u (يوغوسلافيا). وكذلك نحو الجنوب الشرقي من آسيا حيث تأقلم هنا وهناك تحت اسم قمبروس / gambus (من تسمية يمنية لعود قديم). وواصل توجهه جنوبا طوال الساحل الشرقي لإفريقيا: الكبوزا / kabosa

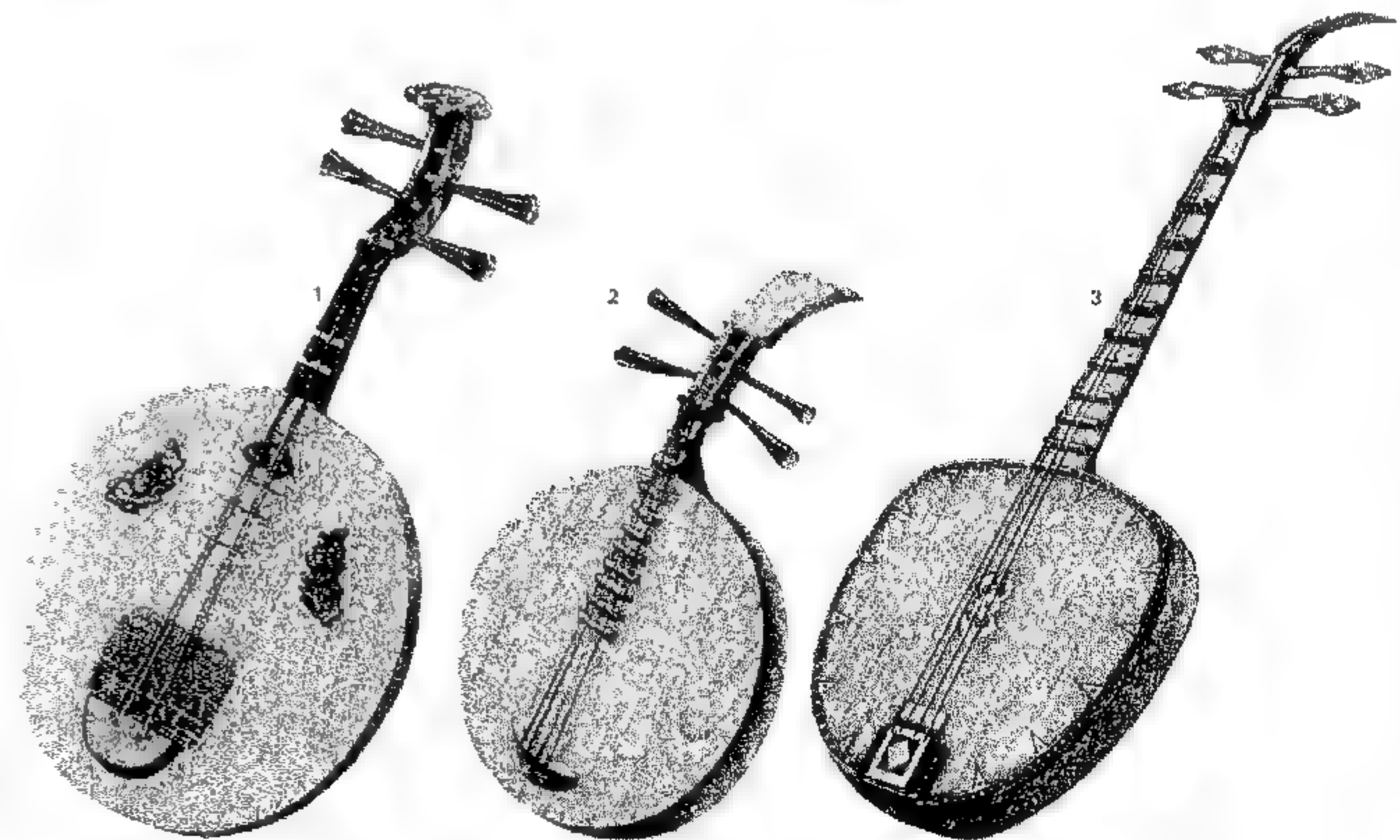
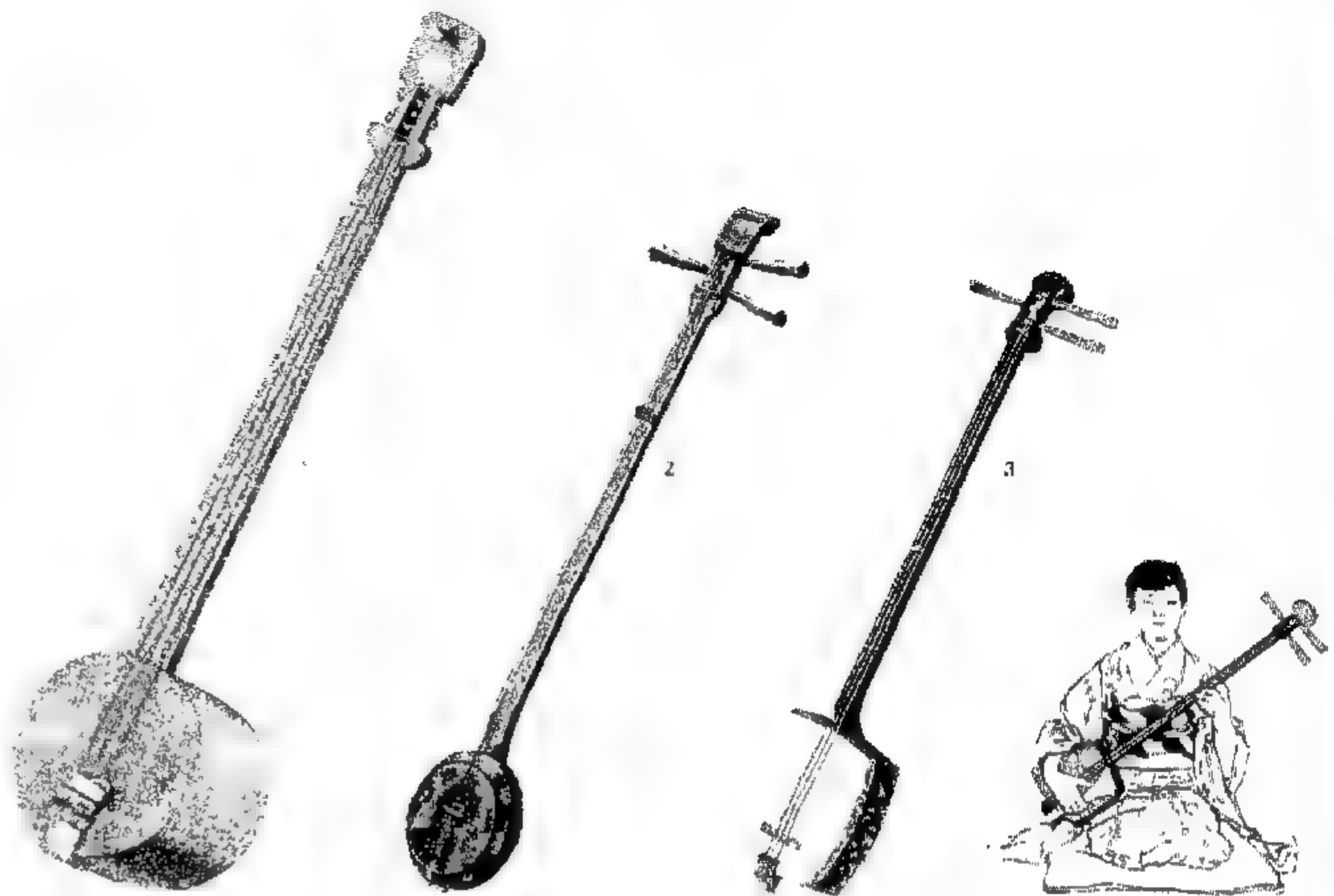


انتشار آلة العود في الحضارات الشرقية والغربية



▼ (١٩٣)

(١٩٢)

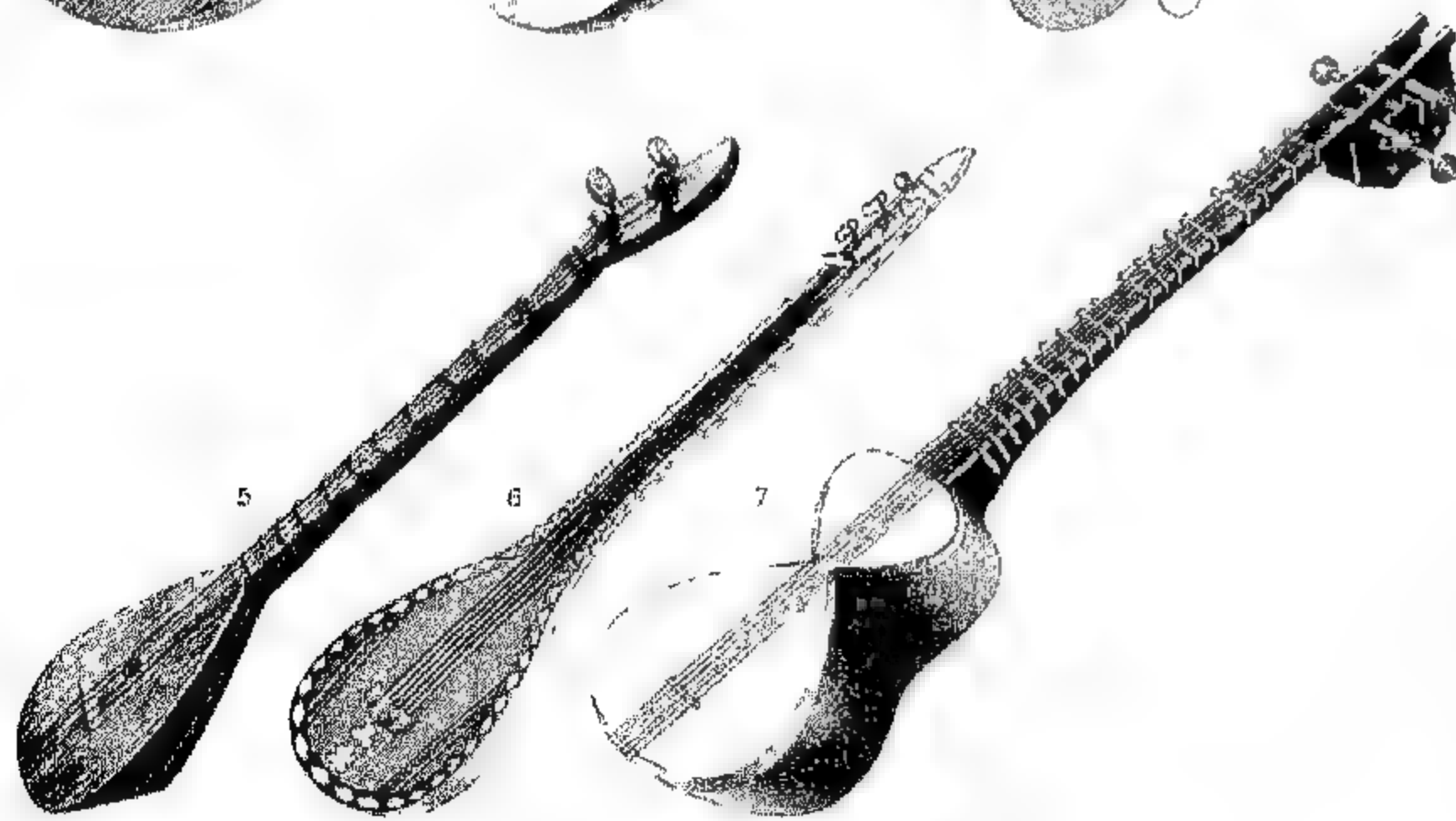
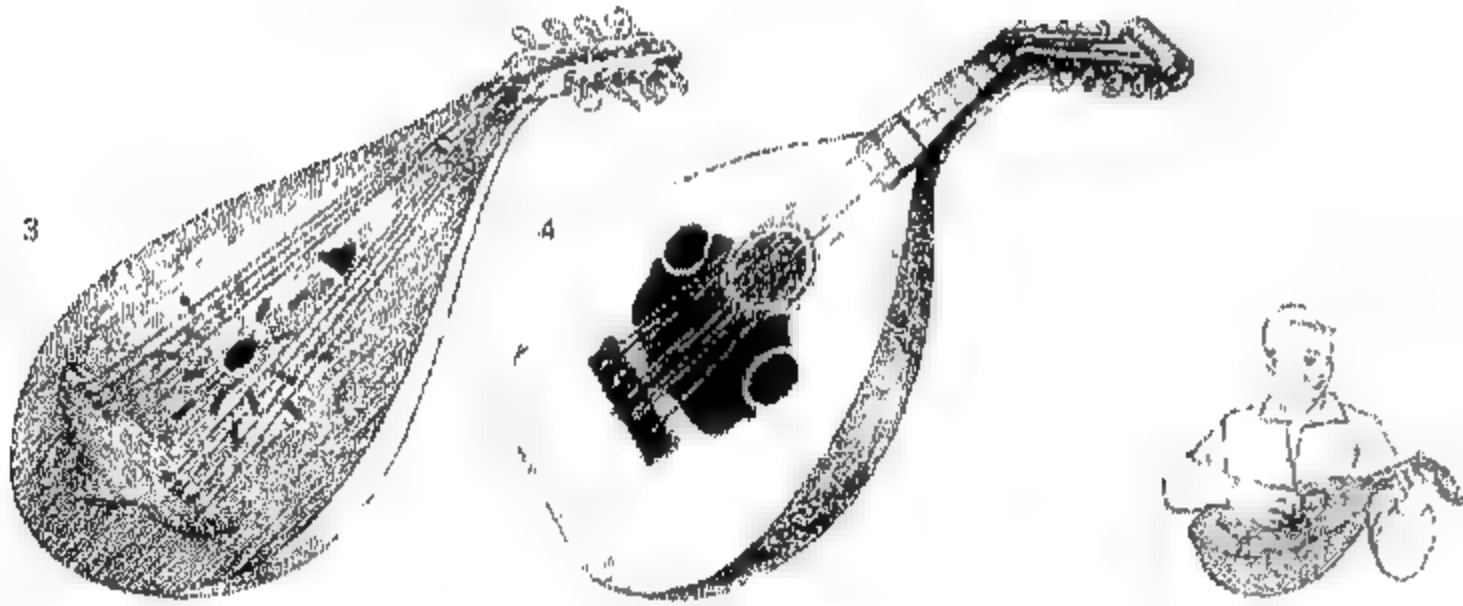
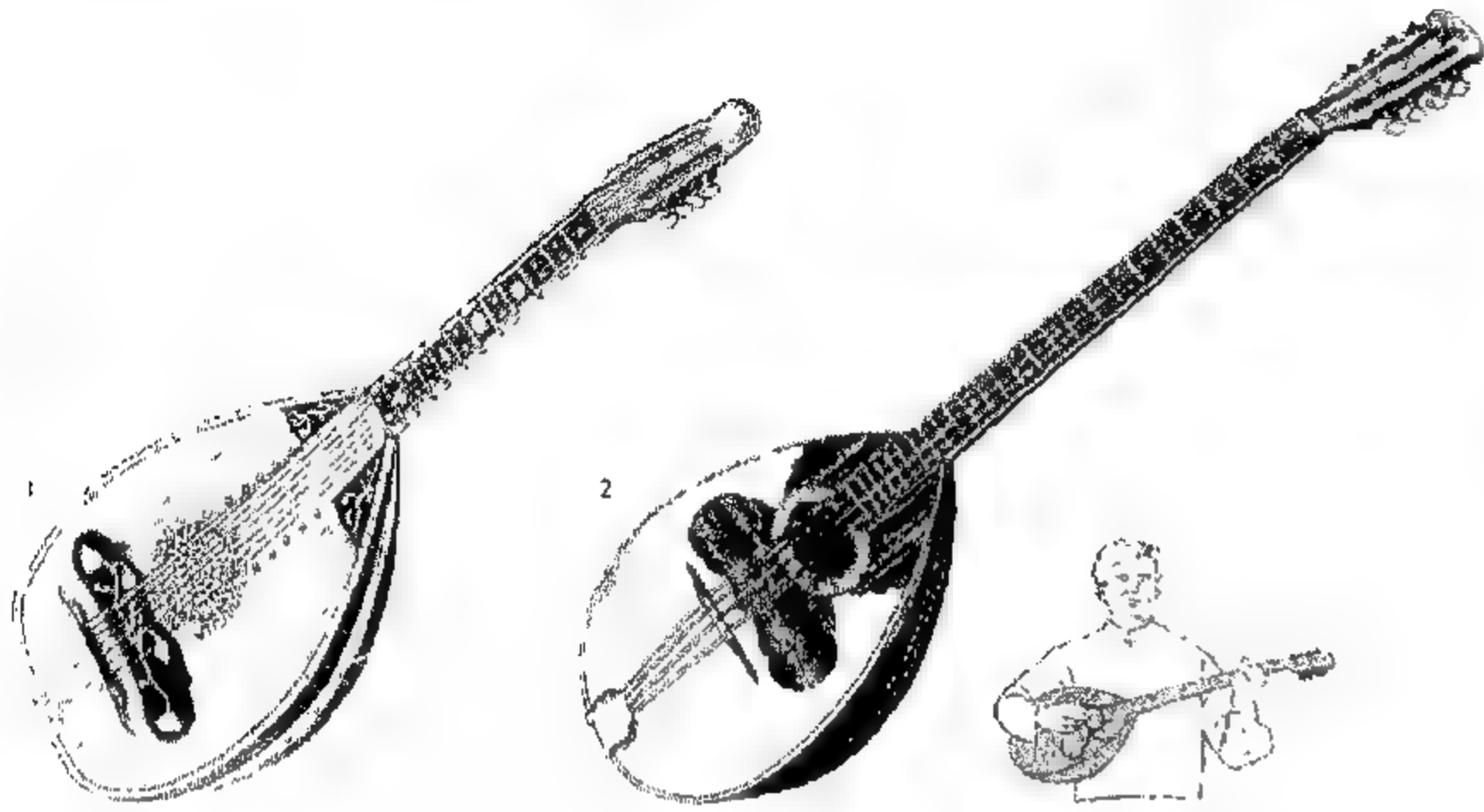


(١٩١)



▼ (٢٠١)

(٢٠٠)

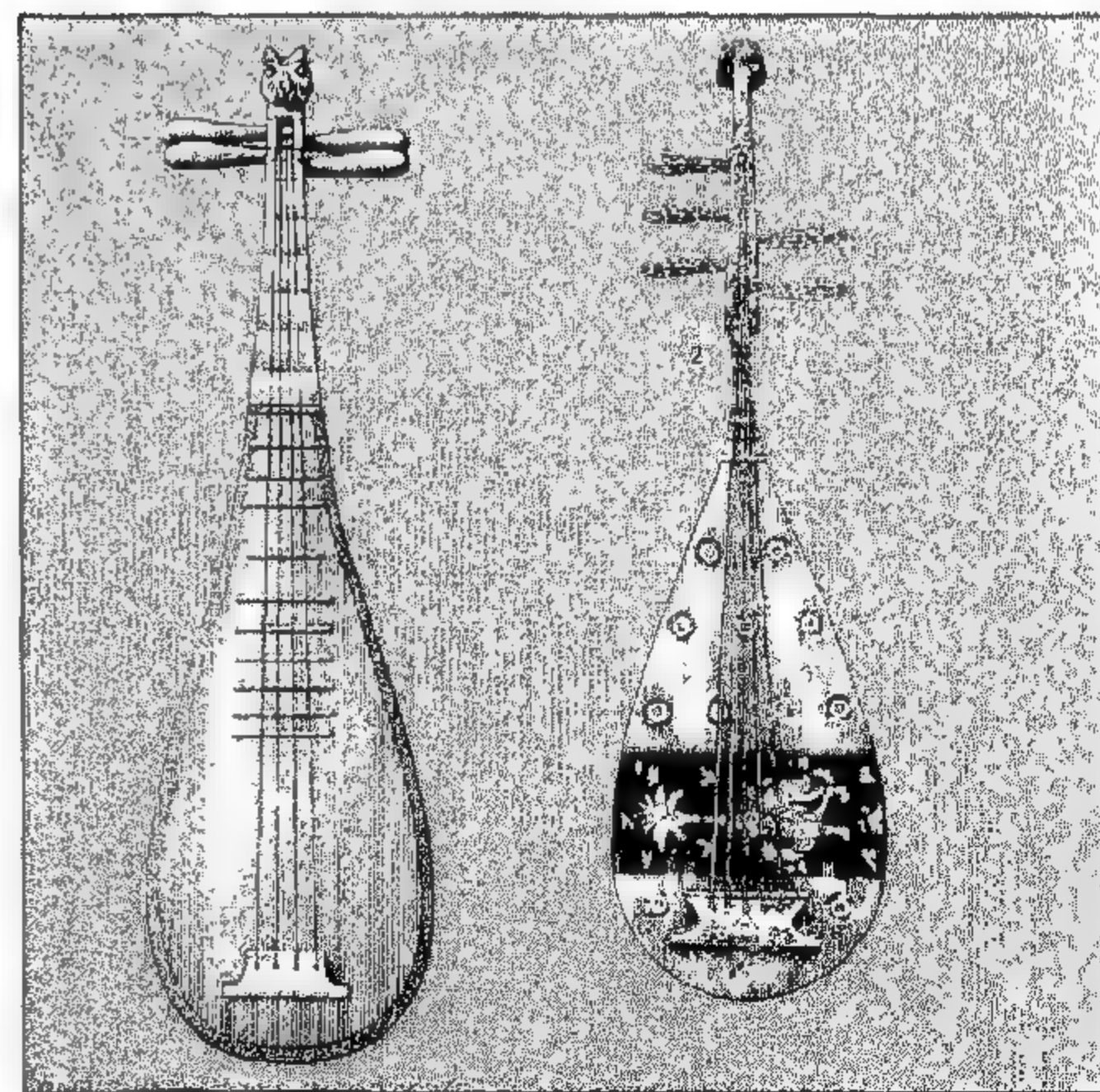
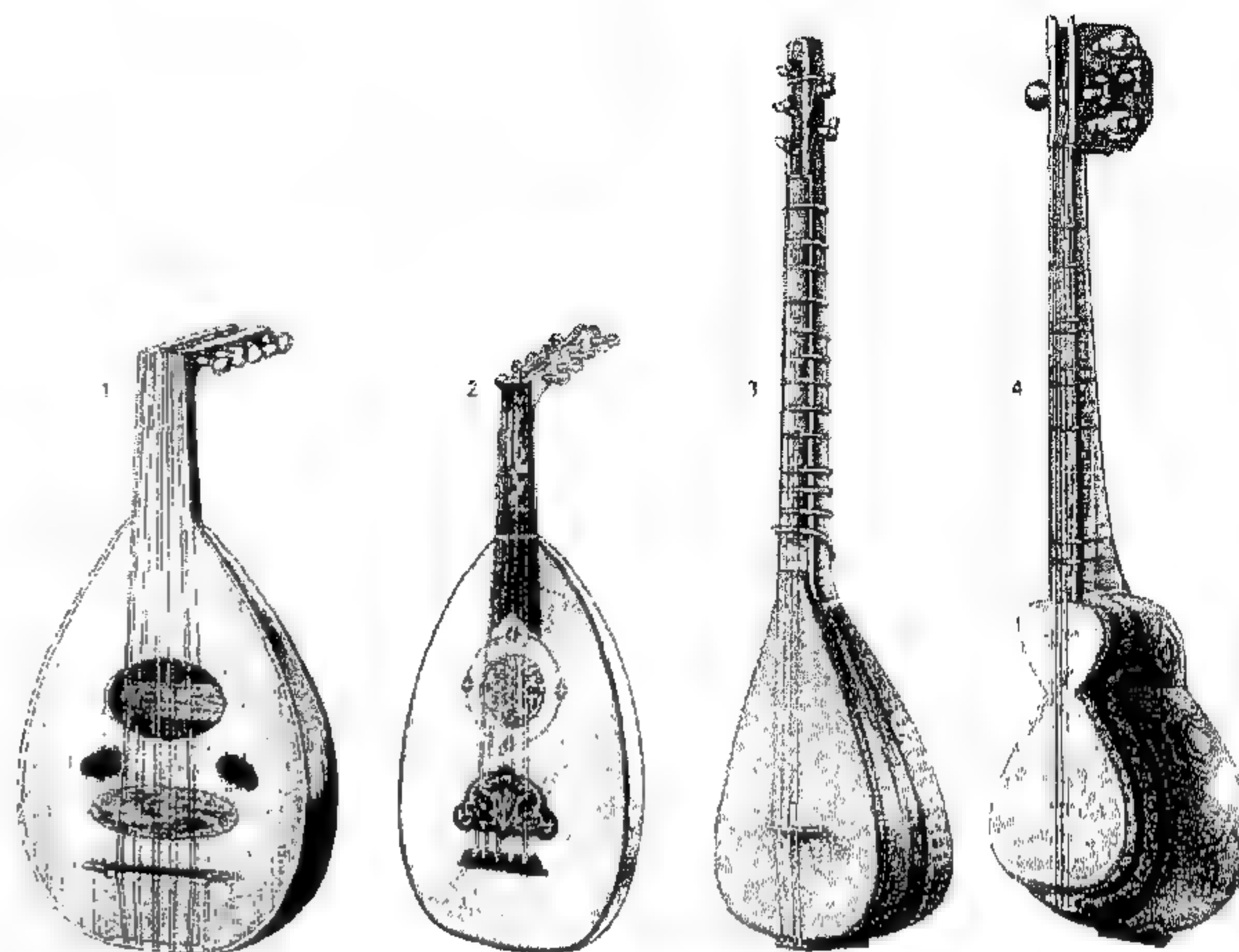


(١٩٥)



▼ (١٩٩)

(١٩٨)



(١٩٧)



(٢٠٢)



(٢٠٣)

٢٩٠) يتفق الباحثون على أنه كان تأثيرا علميا وأدبيا وخلقيا وقتيا، نفذ من طرق عدة، أهمها إسباني وصقلية وإيطاليا، بالتحديد، تاريخ الفكر الأندلسي، تر. حصين مؤنس، القاهرة ١٩٥٥، ص ٥٣٦-٥٤٠؛ لويون: حضارة العرب...، ص ٥٦٦. ولم تكن الحروب الصليبية (٤٩١-٦٩٠ هـ / ١٠٩٧-١٢٩١ م) سببا كما يردد على العموم.

٢٩١) راجع في هذا الموضوع، فارمر (Farmer: Historical Facts for the Arabian Musical Influence)، لندن، ١٩٣٠ (١٩٧٠)، ص ٢٧٦، محمود قطاط (Guettat: La musique arabo-andalouse)، ص ١٠٣-٢٠١.

٢٩٢) تفيد المراجع أن زرياب نقل إلى الأندلس كل ما سبقت معرفته لبلاد المشرق العربي، ثم أخذ يفتن فيها ويبتكر حتى توافر للأندلس ثروة من تلك الآلات لم يعرفه بلد قبله... كما أنها تشير إلى وفرة مجالس لطرب، وازدهار صناعة الآلات الموسيقية في أكثر من مدينة أندلسية، من ذلك هذا القول الذي نقل عن ابن رشد مخاطب ابن زهر: «إذا مات عالم بأشيبالية فأريد بيع كتبه حُمِلت إلى قرطبة حتى تُباع فيها، وإذا مات مطرب بقرطبة فأريد بيع تركته حُمِلت إلى أشبيلية». وفي أحد مجالس قرطبة، «اشترك مائتان من المغنين والفنانيات يضربن بمختلف الآلات». راجع المقرئ: نصح الطيب...، ص ٤٦٢؛ III، ص ١٨٦-٢٢٤ (عن الشقندي: رسالة الشقندي في فضل الأندلس)؛ حلفي: زرياب...، ص ٩٢-١٧٩.

٢٩٣) ريبيرا: الموسيقى العربية في إسبانيا (J. Ribera: La musica arabe)، ص ٣١٧.

٢٩٤) هالمهولتز (Helmholtz: Théorie physiologique de la musique)، ص ٢٧٤.

٢٩٥) عثر عليه في دير كوسين دي جيرونا (couvent des P. P. Cauclins de Gironne)، يقول فيلانويفا: «أنه يمثل جزء من مخطوط به مجموعة كتب حول الموسيقى، اكتشفه «فلان» من موريسكي مملكة غرناطة، أحد عازي لعود الذي يستحق التنويه لثأرة علمه وعمله». راجع:

Jayne Villanueva: laje literario a las Iglesias de Espana, Valencia, 1821, t. XI

Rafael Mitjana: "L'Orientalisme musical et la musique arabe", in Le Monde de la musique,

I, Uppsala, 1906, p. 210-213.

ونحن لا نستبعد بأن لهذا المخطوط، علاقة بمؤلف وضعه الموسيقي الأندلسي ابن الحاسب المرسى الذي يعتبره التيفاشي التفصلي: «خاتمة هذه الصناعة أدرك فيها علما وعملا ما لم يدركه أحد، وله في الموسيقى كتاب في جملة أسفار، وكل تلحين يسمع بالأندلس والمغرب فهو من صنمته» (متعة الأسماع...، الباب الحادي عشر).

٢٩٦) كان أثر الفن الأندلسي يتجلى في إنتاج العديد من الشعراء والموسيقين، الأمر الذي يؤكد أكثر من مؤلف، منهم نائب أسقف هيتا، خوان رويز / Juan Ruiz: كتاب الحب الطيب / El Libro de Buen Amor. (أنجزه حوالي سنة ١٣٣٠، له طبعات عدة، آخرها تحقيق جان كوروميناس، مدريد، ١٩٦٧، ٦٧٠ ص؛ وميشال غارسيا، باريس ١٩٩٥). جاء كتاب هذا الشاعر حافظا بأسماء الآلات العربية، وهو يدي إعجابه بالأغاني والرقصات الموريسكيات (las troteras y las danzadoras moriscas)، ويعترف بأنه وضع لهن عدة ألحان. ومن جملة ما يذكر. أغنية لقيت شهرة واسعة، عنوانها: قلبي عربي / Cabel el orabin. Calbi garabi. يقول مطلعها: «Ca vi vi ca vi, ca vi aravi»، وهو ما يعني حسب أحد المختصين: «قلبي يعيش في قلب آخر، لأن قلبي عربي» (غونزاليس بالنتيا / A. Gonzales- Gomez: تاريخ الأدب العربي بإسبانيا، الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٦٦٤ وما بعدها؛ إميليو غارسيا غومز / E. Garcia-Gomez: «La cancion famosa Calvi vi calvi, calvi aravi» مجلة الأندلس، عدد ٢١، ١٩٥٦.

٢٩٧) تاريخ الفكر الأندلسي، ص ٦٢٤-٦٣٠. ويعترف عديد المراجع بانتشار هذه الأغنية حتى أواخر القرن السادس عشر، حيث يذكرها المنظر الإسباني سالفاس / (١٥١٣-١٥٩٠)، قائلا، هذه الأغنية والرقصة التابعة لها كانت كثيرا ما تؤدي بين الشعب وهما من أصل موريسكي، والأغنية إلى اليوم كلماتها عربية» (وقد دون اللحن على إيقاع خماسي).. كما يقدم الكتاب مجموعة أغاني ورقصات تحت عنوان «سلاطة» وهي كلمة عربية بمعنى خليط، في إشارة على ما يبدو، إلى التوغل بين الفناء والرقص.

(Francisco Salinas de Salamanca: De musica libri septem)، كتب وطبع سنة ١٥٧٧، أعيدت طبعته بالتصوير،

في مدينة كاسل، بارنرايتر / Kassel-Barenreiter، ١٩٥٨.

٢٩٧) عرفوا بتسميات عدة حسب مناطق تواجدهم: التروبادور / Troubadour (جنوب فرنسا) والتروفار / Trouvère (الشمال الفرنسي) والمينستر / المينستر / Minnesinger - Me stersinger (ألمانيا)؛ وكذلك الجونكلور أو المينستريل / Jongleurs-Ménestrels - كان معظمهم يعتبر العود آلة أساسية، إلى جانب الفيولا العذبة. راجع، عبد الإله ميسوم: تأثير الموشحات في التروبادور، الجزائر، ١٩٨١؛ عبد الرحمن الحجى:

انتشار آلة العود في الحضارات الشرقية والغربية

(٢٠٩). (Harmonie universelle, T. III, Livre 4, proportion II, p. 185) من الثابت أن مارسان أثناء تحضيره لكتابه، كان متحمسا لمعرفة المصادر العربية، ونزولا عند طلبه جلب له فابري دي بايراسك (Fabri de Peiresc (ت ١٦٢٧) من القاهرة، بعض المخطوطات، منها «الإنعام في معرفة الأنغام...» لـ شمس الدين الصيداوي (تحوالي ١٥٠٥) قصد ترجمتها والاستفادة منها. الأمثلة عديدة، وبالتالي لا يمكن أن نتعجب من التشابه الكبير بين شروحات الكندي وأرنولد فيما يتعلق بالعود، فالكندي بالذات، كان محل اهتمام واسع منذ القرن الثاني عشر، من قبل المنظرين الأوربيين ، مثل الكونت سواب هارمانوس وغيره. يقول فيللوٲو: « آلة العود تقدم كل النصب أو العلاقات التي تتجهها التقسيمات الرئيسية للوتر» ... حين تفحصها جيدا، تشير إلى رابطة مصاهرة بين النظام الموسيقي العربي، والنظام الموسيقي الذي وضعه الإيطالي غويدو أريزو(Guido: 980-1050 d'Arezzo) لدرجة يستحيل علينا ألا نكون على يقين تام «بأن أحدهما قد أدى لنشأة الآخر»، وهو يعترف «بأن هذا التشابه ناتج من أن غويدو أريزو – الذي عاش في وقت كان عرب المشرق قد سيطروا فيه على الجزء الأكبر من أوروبا الشرقية والوسطى – قد تشرب معارفهم وأذاعها حتى قبنتها إيطاليا، بدلا من مبادئ النظام القديم للموسيقى الإغريقية، تلك التي كانت قد فقدت سطوتها وتخلت عنها حتى الكنائس»، وصف مصر، الترجمة العربية، ج IX، ص ٢٥–٢٧.

(٢١٠) وصلتنا نماذج من العود هي بمثابة تحف فنية نادرة، اهتم بجمعها وحفظها ثلة من عشاق الآلات الموسيقية، من ذلك مجموعة الكونت رايموند فوجر (أوجسبرج سنة ١٥٦٦)، تشتمل على ما يقرب من الأربعمائة آلة ثمينة، من بينها أكثر من مائة وأربعين آلة عود، يدل معظمها احتفاظ الآلة بالكثير من ملامح العود العربي.

(٢١١) طبعت بالبنديقية بين ١٥٠٧ و ١٥١١، وهي مجموعة لخمسة كتب، أهمها كتاب يوهان أمبرزيو دالزا / Joanambrosio Daza: Intabulatura de Lauto، البندقية، ١٥٠٨. وقد وجد في مدخلها قطعة إهداء بعنوان «قلبي قاسطلياني»، وهو حسب البعض، عنوان عربي حرّفت كلماته فأصبحت « كالقي...»، راجع الهامش رقم (٢٩٦)

(٢١٢) (Sebastien Virdung : Musica getutscht)، بال ١٥١١م، أعيد طبعه أكثر من مرة، منها ط. أمستردام، ١٩٧٣. وهو أول مؤلف بالألمانية مسخر للآلات الموسيقية، أهميته تكمن في معرفة آلات بداية القرن السادس عشر ولدراسة التدوين الجدولي للعود والفلوت.

(٢١٢) العود وموسيقاه، باريس (CNRS)، ١٩٨٠، ٢٤٦ص؛ صيانات محمود حمدي: تاريخ آلة العود وصناعته، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٥–٦٦.

(٢١٤) أحد أهم الموسيقيين المختصين في العود وفي التأليف له: جون داوولاند / John Dowland (1562-1626)، ومن بين كبار المؤلفي القرن الثامن عشر، الذين كتبوا للعود: هيفالدي، باخ، هاندل، هيدن وغيرهم... ويوجد حوالي ٦٠٠ مخطوط لموسيقى العود بين ١٥١٠–١٧٩٠. أنظر القائمة الكاملة، في بوليتشر/ [W. Boetticher : [Bibliographie des sources de la musique de luth, Paris, CNRS, 1956] (RISM VII, 1972) وعدد كبير بالنسبة للمطبوعات، نفس المؤلف (MGG VIII, 1960) [art. Laut, in RISM VII, 1972].

(٢١٥) توجد صور عديدة لمشاهد دينية تظهر فيها ملائكة تمزق على العود، مما يدل على الخطوة التي كان يتمتع بها داخل الكنيسة، وذلك قبل اعتياده مع بداية النصف الثاني من القرن السادس عشر، من بين الآلات الدنيوية.

(٢١٦) نأمل معالجة مختلف هذه الأنواع، في دراسة قادمة بمون الله.

تاريخ الموسيقى الأندلسية، بيروت، ١٩٦٩؛ بيدال (Menendez Pidal: Poesia arabe y poesia europea) مدريد ١٩٤١؛ ٢٩٨) العود وموسيقاه (Le luth et sa musique)، باريس (CNRS)، ١٩٨٠.

(٢٩٩) نلاحظ ذلك، حتى في العالم الجديد حيث نشره المغامرون الأسبان (الكونكستدور)؛ وقد بقي في بعض الحالات باسمه الأصلي العربي، مثل «ألود / alaudie» في الموسيقى الكوبية...راجع : قاموس جروف؛ هوزمان؛ زاكس؛ فارمر

Grove's: "Lute"; H. Husmann: Grundlagen, p. 98; Sachs: Real exikon, p. 238; Farmer: "ud", Encyclopedie de l'Islam; New Oxford, I, p. 464; J. Ribera: La musica arabe..., p. 317

(٣٠٠) صورة في مكتبة جامعة أوترخت – هولندا، يرجع أنها تعود إلى سنة ٨٢٢م تبرز الصورة رقبة نعيفة يبلغ طولها حوالي ثلاثة أمثال طول الصندوق الصوتي، وهي مقسمة إلى ستة دساتين. وتظهر صور ومنمنمات إسبانية من القرنين العاشر والحادي عشر الميلادي، نوعين من العيدان؛ الأول كمثري الشكل وقصير للغاية، والثاني صندوقه يميل إلى الضيق ومماثل في طوله مع الرقبة. للنوعين رأس غير مألوف يحاكي شكل حربة اللام والتواء اللاتينية (T / L)، وتنتزع من الرقبة ثلاثة أو أربعة ملاوي. ومن المرجح أن هذا الشكل من الأعواد، هو من خيال الرسامين أو نتيجة معجزهم عن رسم منظور للعود الحقيقي لينجته المنحني إلى الخلف. وهذا ما تؤكده رسوم أخرى أكثر دقة، كما سنرى .

(٣٠١) كانت الجزيرة قد خضعت لحكم ولاية مسلمين من تونس ثم من مصر على التوالي في الفترة بين عام ٨٢٧ و ١٠٦١، قبل غزو «روجيه الأول» لها، ودخولها تحت حكم النورمان، ومع ذلك بقي الأثر الإسلامي واضحا حتى حكم فردريك الثاني (١١٩٤–١٢٥٠) الذي جمع عددا كبيرا من المخطوطات العربية بجامعة نابلي / Naples التي أسسها سنة ١٢٢٤. إحسان عباس: العرب في صقلية، القاهرة، ١٩٥٩.

(٣٠٢) لقد أسند رئاسة أولى جامعة أنشأها في مرسية (سنة ٦٦٧ هـ / ١٢٦٩ م) إلى العالم الأندلسي أبو بكر محمد الرقوطي، والتي توافد عليها الطلاب المسلمين والنصارى واليهود ليدرسوا على يده. أنجل جنثالث يالنتيا: تاريخ الفكر الأندلسي، تر. حسين مؤنس، القاهرة، 1٩٥٥، ص ٤٥٧–٤٥٨؛

(٣٠٣) من بين المراجع الشرقية التي أمر بترجمتها، توجد منه نسختان بمدريد وواحدة في مكتبة الإسكوريال (sig.T J 6) مدريد؛ نشره أرنالد شتايجر في زيوريخ عام ١٩٤١

(٣٠٤) عمل ضخم ينسب إلى ألفونسو العاشر لأنه أنجز بمشاركته وتمت رعايته وإشرافه، مكتبة الأسكوريال (sig. J.G.2)

Monumentos Históricos de la Música Española: Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio, MEC 1023/3 - Madrid, 1979; J. Ribera: La música de las Cantigas, Madrid, 1922; P. Higinio Anglés: La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio (Etude et transcription) 4 vol. Barcelone, 1943-1964.

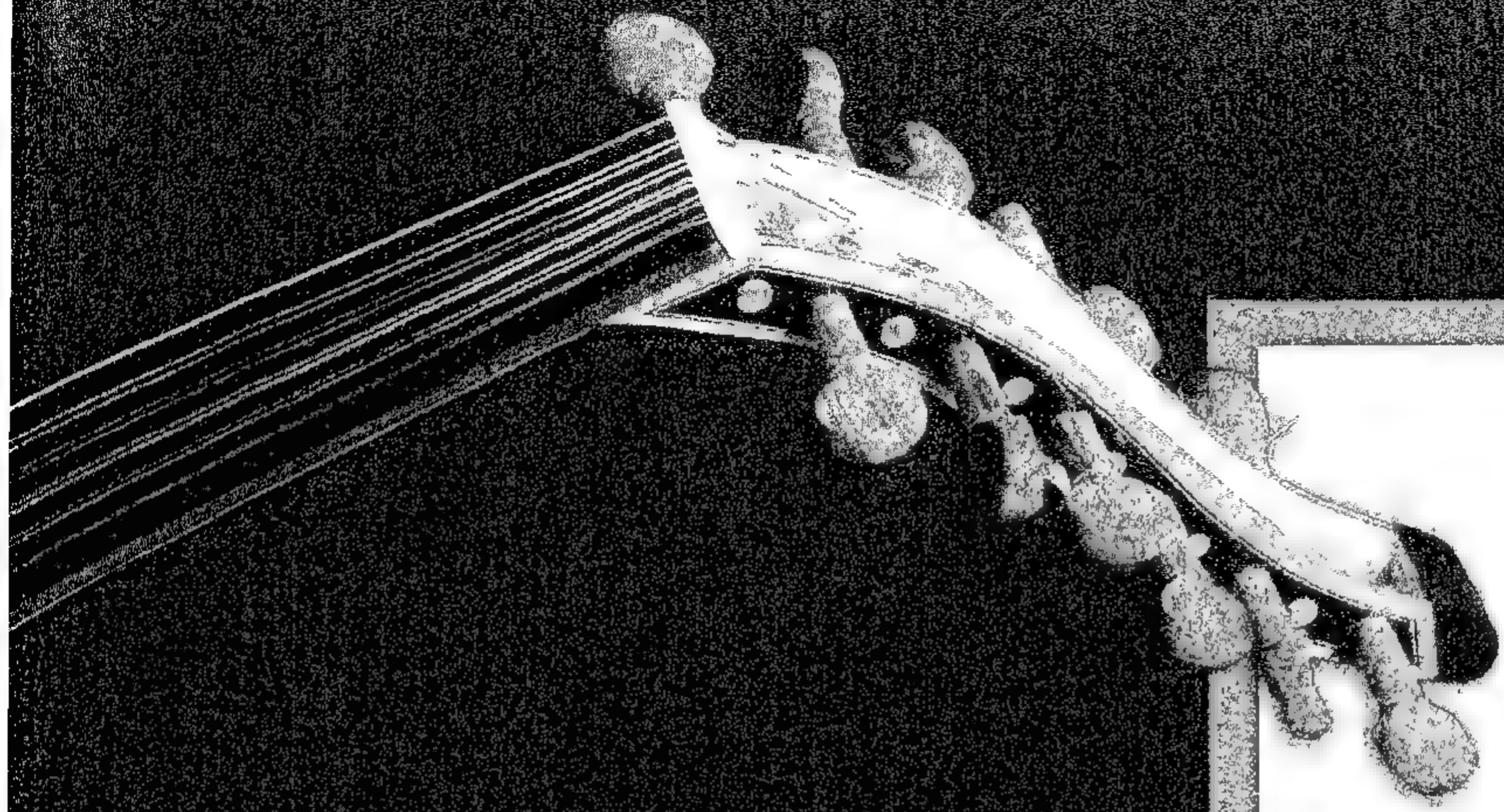
(٣٠٥) (Monastère cistercien de Notre-Dame de Piedra en Aragon)، محفوظة بأكاديمية التاريخ –مدريد.

(٣٠٦) (Oeuvres théoriques :Henri-Arnaut de Zwoll)، كتبت حوالي ١٤٤٠ (المكتبة الوطنية بباريس / مخ. لاتيني ٧٢٩٥). الترجمة الفرنسية والتحقيق، باريس، ١٩٣٢؛ ثم كاسل، ١٩٧٢؛ الفقرات الخاصة بالعود، تمت دراستها من قبل: يان هاروود (الذي أعاد صناعة الآلة) ؛ وكذلك جيرهار كريستيان سوهن؛ وكرفين كواش.

G. Le Cerf & d'E.R. Labande: Les instruments de musique du XVe s., Paris, 1932; Fr. Lesure Les Traités d'H.-A. de Zw. et de divers anonymes, Kassal, BV. 1972; I. Harwood: "A fifteenth-century lute design", in Lute Society Journal, Dublin, Dolmen Press, vol. II, 1961, p. 3-8; G. Ch. Sohne: "La géométrie du luth", in Musique ancienne, n 14, Bourg-La-Reine, C.A.E.L., juIn 1982, p. 4-8; K. Coates: Gemetry, proportion and the art of lutherie, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 18-19.

Christlan Rault: "Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmonique", (٣٠٧ in Instruments à cordes du Moyen Age, Royaumont-France,1999, p. 56-61.

Marin Marsenne (1588-1648): Harmonie universelle, Paris, 1636; éd. fac-s milé du SNRS, Paris, (٢٠٨ 1965; Pablo Nassare (1664-1730): Escuela Musica, segun la Pratica Moderna, 2 vol., Saragossa, 1723-24, éd. fac-similé de l'Institution "Fernando el Católico" (C.S.I.C), Saragossa, 1980.



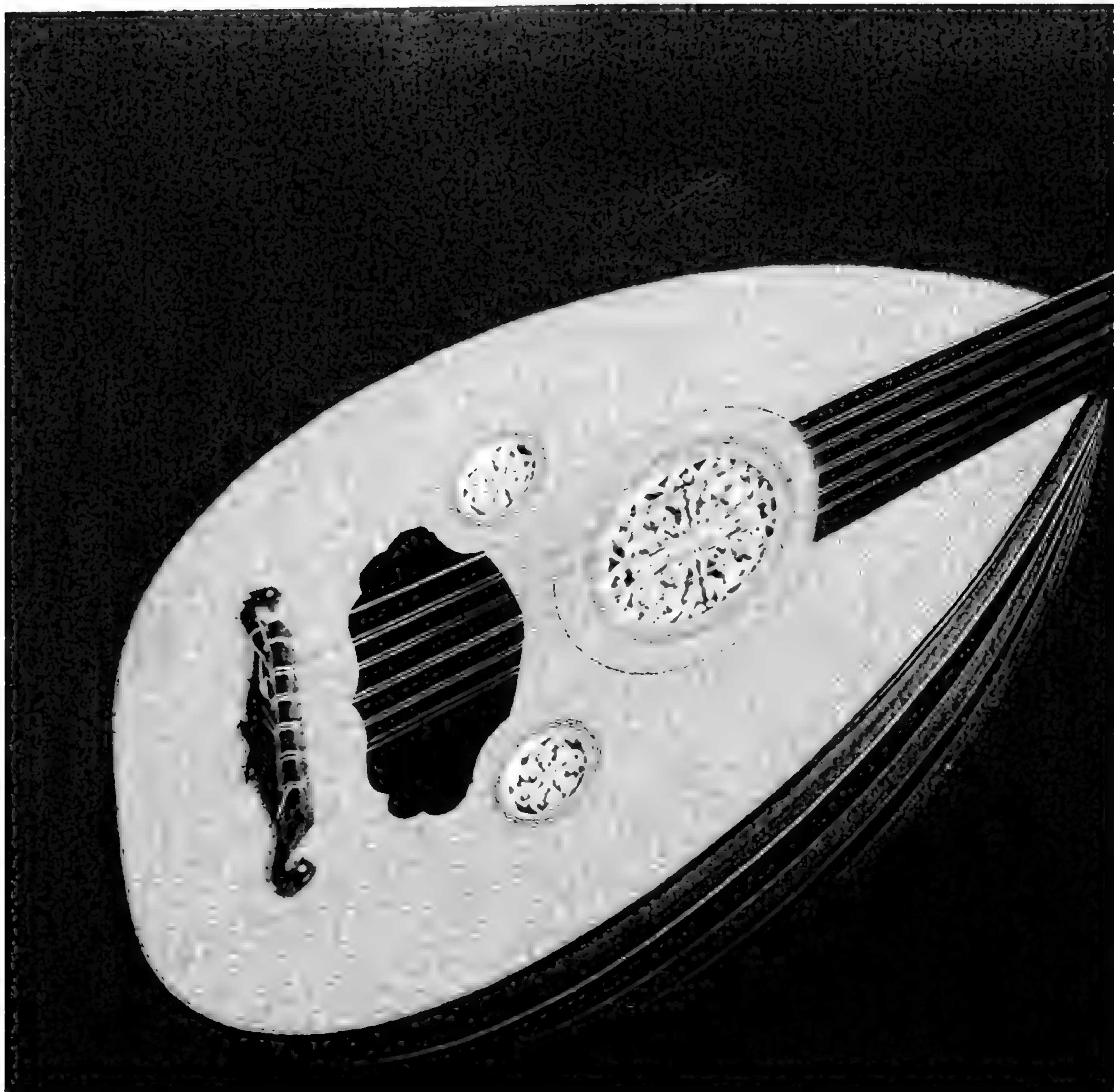
الباب الثالث

آلة العود في الموسيقى العربية الحديثة

عود جوت في الروض أعواده ❖ كل المماني ومورطب قديم
فحاز سجع الورق في شجوها ❖ ورقة الماء ولطف النسيم

(صفي الدين الحلي)





الفصل الأول

الشواهد



لاحظنا، كيف مرت آلة العود بمراحل متتالية من الإختبارات والتجارب في شكلها وأحجامها وتقنية صناعتها والعزف عليها، حتى استقرت على النحو الذي وصفناه. وبالتالي يمكننا القول، بأن العود الحديث المتعارف عليه الآن في الموسيقى العربية (وكذلك التركية والإيرانية)، هو ثمرة ذاك التطور العريق وتواصل له. وباستثناء الدساتين التي لم تعد مستعملة، والمحاولات المحدودة لإفحام بعض الإضافات، بقيت الآلة محافظة على الثوابت التي حققتها في المراحل السابقة والتي لم يطرأ عليها تغيير جوهري يذكر، على مدى أكثر من ألف سنة تقريبا.

واستمر العود - رغم فترات الركود التي اعترضت مسيرته - يتبوأ الصدارة بين الآلات والفرق الموسيقية ^(٢١٧). وهو داخل إطار التواصل المذكور، يتخذ في التراث الموسيقي العربي أصنافا تقليدية متنوعة، أبرزها:

- العود المشرقي: المصطلح عليه أحيانا بالعود «المصري» أو «الشامي»؛
- العود المغربي، تختلف تسميته حسب المناطق: العود «العربي»، «الرمال»، «النقلاب» أو «الصويري»، وكذلك «الكويترة».
- العود بالجزيرة العربية: «القنبوس» أو «الطربي»؛

أ / العود التقليدي

يبدو واضحا، أن العود المشرقي وهو الأكثر انتشارا اليوم، في فضاءات / مواطن الموسيقى العربية والتركية والإيرانية، بقي في وضعه الحالي، متقاربا مع ما ذكره في شأنه المنظرون العرب القدامى؛ وإن كانت معلوماتنا اليوم أكثر وفرة ودقة، فيما يتعلق بمختلف تفاصيل الآلة ^(٢١٨). علما وإن العود المغربي في شكله العام، بقي هو الآخر محافظا على هذه المواصفات، وتميَّزه يكمن في جزئيات تتعلق أكثر بالحجم ونسب القياسات، وبصورة أوضح في طرق التعديل والعزف كما سنرى.

وفيما يلي وصف إجمالي للعود التقليدي المتعارف عليه اليوم، وكفي الرجوع إلى ما أوردناه في الباب الثاني، حتى يتبين لنا عمق التقارب بين آلة العود في المرحلتين، القديمة والحديثة.

١ - مورفولوجية الآلة:

يكاد ينحصر حجم العود المتداول اليوم، في ثلاثة أصناف تقريبا ^(٢١٩)، هي:

- العود الكبير (٤/٤): وهو الأساسي يستعمله المختصون، ويناسب صوت الرجل الطبيعي.

الشواهد

من أسرار الصنعة)، ثم الانطلاق في صناعة الأجزاء، وهي على التوالي. (راجع شكل ١٦ - تفاصيل آلة العود) :

* أولا - القصعة / الظهر (الصندوق المصوت أو الصوتي): يهيأ لها عدة قوالب (يفضل الخشب الأحمر/الصنوبر) حسب نوعية العود وحجمه، وتتألف من عدة أضلاع خشبية منتقاة رقيقة وجافة تماما من خشب خاص، مثل: الصاج والجوز والزان، وغيرها من الأخشاب الناعمة (أنظر قائمة الأخشاب). عدد الأضلاع يتراوح من تسعة إلى أربعين حسب عرض الضلع، وإن كان المعمول به من ١٢ إلى ٢٣، وتكون غالبا فردية (١٣، ١٧، أو ١٩، فكلما زاد العدد كان أفضل). تجهز الأخشاب بتجفيفها وتقطيعها إلى شرائح، طول الضلع بين ٧٠-٧٥ سم؛ وعرضه حوالي ٣,٥، ٤ أو ٥ سم؛ وسمكه حوالي ١,٥ إلى ٣ مم تقريبا. وبعد تجهيزها، يقوَّس كل ضلع بمرونة على نار هادئة، كالآتي:

■ يعد القالب الخاص للعود بوضع وردة من الخشب مقاسها حوالي ٨ x ٥ سم، وتوضع جهة تركيب الرقبة. وفي الجزء المقابل، توضع قطعة من الخشب الرفيع يطلق عليها اسم الكعب، تلتصق في مؤخرة العود من الخلف عند تلاقي الأضلاع من أسفل، لتتجمع من تحتها أطراف الأضلاع.

■ بعد ثني الأضلاع على النار، توضع في القالب بداية من الضلع الأوسط، وتسوى أطرافه بسحبة بسيطة لتتاسب شكل القالب. ثم ترص باقي الأضلاع على جانبي الضلع الأوسط وتسوى أطرافها أيضا بسحبة لتأخذ شكل القالب.

■ تغرى الأضلاع ببعضها (علما، وأن وجود الوردة والكعب بين الأضلاع وبين القالب، يسهل نزع العود من القالب بعد جفاف الغراء).

- العود المتوسط (٤/٣): يتمشى مع الأصوات الرقيقة الغير قادره على الوصول إلى القرارات.

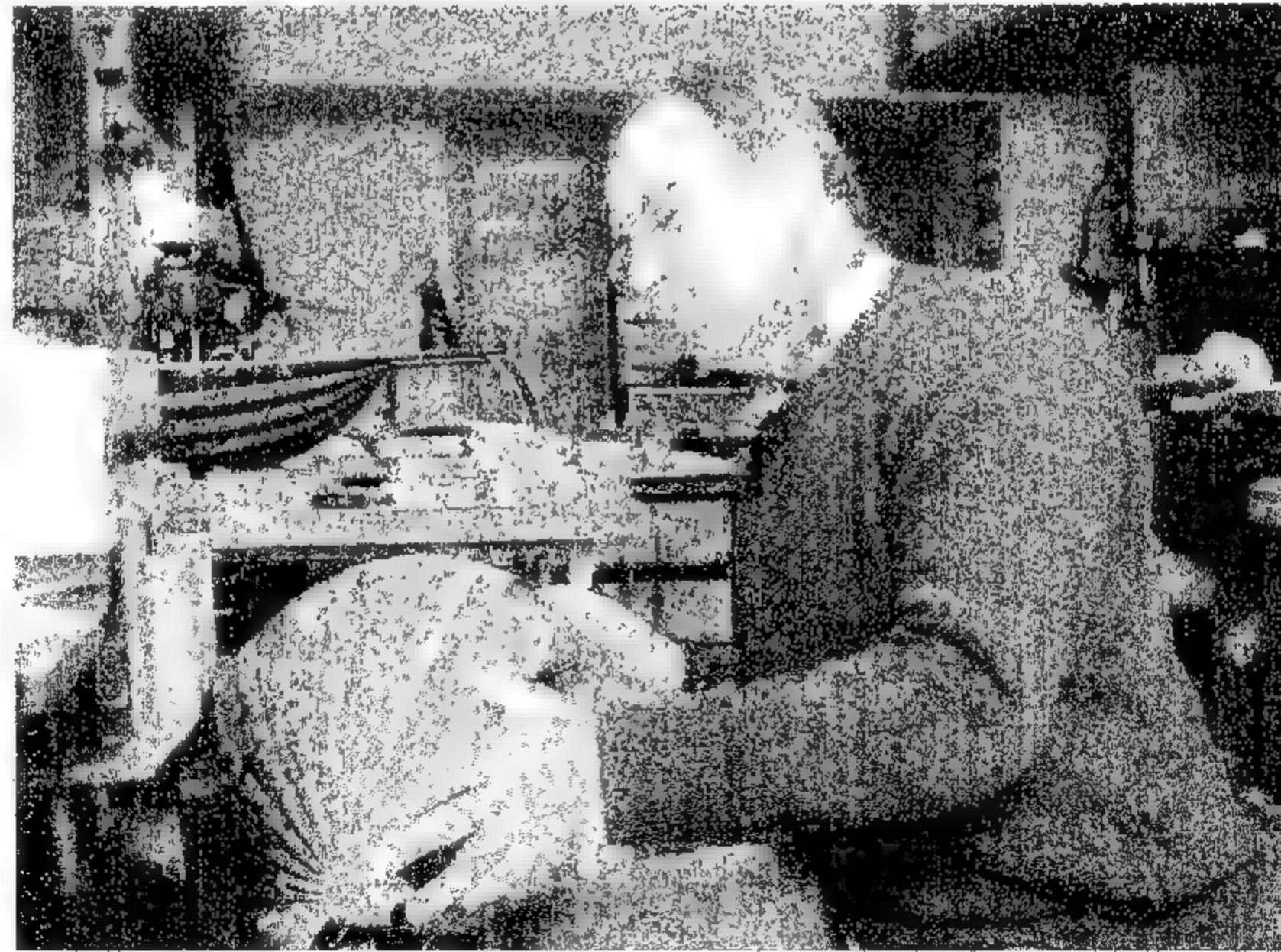
- العود الصغير (٢/١): يناسب الأصوات الحادة للسيدات، وكذلك وضعية أصابعهن في العفق على الأوتار.

أما من حيث الشكل، وإن كان الكمثري هو الأكثر انتشارا، فتوجد أعواد على شكل البصلة، ومدورة أو أكثر استطالة. ومنذ النصف الثاني من القرن الماضي بدأت المحاولات في هذا الإتجاه تبرز على الساحة، وهو ما سنبينه لاحقا.

٢ - على مستوى الصناعة :

تفنى المختصون في صناعة العود من تهئية القالب، وصناعة الأجزاء ثم تركيبها، ووصولاً إلى صبغ الآلة ووضع المفاتيح وشد الأوتار. وتنوعت تبعاً لذلك،

المواد وكذلك الأدوات المستعملة التي ما فتئت تتطور مع تقدم التقنيات الحديثة. لقد صارت قطع العودس تقارب الأربعين، تزيد أو تقل حسب رغبة الصائغ ونوعية الآلة المزمع إنجازها. كل قطعة منها تحتاج إلى مهارة خاصة، من نحت، وتقويس، وتخريم وتلصيق وصقل... ذلك مع توخي الدقة في القياس والتناسب، وإحكام الذوق السليم والاحساس المرهف، والتحلي بالصبر والإقدام على العمل، في تكامل تام بين حذق الصنعة وأصالة الفن. والمتعارف



عليه، أن وزن العود الجيد لا يتجاوز (٢٠٤) - فاروق ترونز

الثلاثة كيلوغرامات؛ كما أن أكثر الأعواد زينة هي أقلها جودة، إذ أنها تنال من جودة رنين الآلة. لذلك يستخدم معظم العازفين المتمكنين آلات بسيطة خالية من الزخارف والبهرجة (صورة ٢٠٤) .

البداية تكون مع اختيار الأخشاب الملائمة، التي يجب أن تجفف تجفيفا تاما، حتى لا تتغير النسب بين الأجزاء المكونة للآلة، وتهئية القالب المناسب (وهو يعتبر

■ تقطع شرائط من ورق البارشمان (أو الفرغمان، وهو ورق سميك جدا شبيه بالخشب الرقيع)، بطول الأضلاع أي حوالي ٧٠ سم، وعرضها حوالي ٢,٥ سم، وتغرى وتلصق على الأضلاع وبعضها، وهذا ليقوي التماسك بينها. أحيانا للتجميل، يُنوع خشب الأضلاع لاختلاف لونها من الغامق إلى الفاتح، أو يثبت بين الأضلاع، عرق ضيق (قيطان)، أو تقطع أعواد رقيقة من الخشب المزركش (الفليتو) ويكون سمكها مثل الأضلاع.

■ تحت القصعة وتنظف بالكاغذ الخشن (جام رقم ٢)، ثم يدهن بمادة خاصة (السر) لسد الفراغات. وبعد فترة، ينظف عدة مرات بالكاغذ الخشن (رقم ١)، قبل أن يصبغ بخلط مادتي السبيرتو والدملوك (بنسب ١/٤ - ٣/٤، البعض يفضل مادة الكلير)، وتكرر العملية بغية تلميعه.

(إن نوع الخشب وطريقة تركيب الأضلاع وعددها وكيفية توزيعها، هي التي تعطينا الرنين المحبب للعود) (٣٢٠).

* ثانيا - الصدر أو الوجه: وهو غطاء القصعة، يصنع من خشب الجام، أو الخشب الأبيض، وينتقى الخشب الرقيق الخالي من العقد ومن المواد الدهنية والصفية، ويحبذ أن تكون له عروق طويلة للحصول على قطعة متكاملة (عرضها ٤٠ وطولها ٥٢ سم)؛

■ تجزأ القطعة إلى مستطيلات بطول وجه العود، وعرضها بين ٨ و ١٠ سم، وسمكها حوالي ٢ - ٢,٥ مم، وتصمغ بالغراء إلى جوار بعضها، وتكون في الغالب حوالي أربعة أجزاء طويلة، بحيث يكون عرض وجه العود الكبير حوالي ٤٠ سم، والمتوسط حوالي ٣٣ سم والصغير حوالي ٣٠ سم. وهذا من شأنه تجنب الوجه الانحناء عند الرطوبة.

بعد تجميع هذه الأجزاء وتغريتها، يكشف الوجه بالفارة ويسوى ليتناسب مع القصعة، ثم يصنفر حتى يصبح أملسا خاليا من أي خدش. كما يسوى جيّدا محيط الوجه (الدائرة).

تعد الجسور / القواديس / المساطر، وهي عوارض خشبية (من الخشب الأبيض أو الجام) أطوالها بحسب أطوال عرض الوجه أي حوالي ٤٠ سم للعود الكبير، ٣٣ سم في العود المتوسط و ٣٠ سم للصغير (يفضل البعض أن تكون متدرجة الإرتفاع من نهايات أطرافها). ويكون عرضها حوالي ٢ سم، وسمكها

نصف سم. وتلصق هذه العوارض بمادة الغراء حسب قياسات خاصة ودقيقة، في الأماكن المرسومة لها، خلف الوجه ليستند عليها. عددها يتراوح من ستة إلى سبعة، أو أكثر إذا كان العود كبير الحجم؛ وللجسور وأبعادها تأثير كبير على صوت الآلة، هذا إلى جانب تقويتها للوجه الرقيق والمعرض للكسر (٣٢١).

◆ في العود التقليدي المغاربي، يحاط النصف السفلي للوجه، بإطار من جلد الماعز، مهمته إعطاء الصدر مزيدا من التماسك ومساعدته على مقاومة التغيرات الجوية.

(ثم يغرى الوجه على محيط القصعة)

ثالثا - الشماسي / القمرات، وهي متنوعة، عادة تكون كالآتي:

- الشمسية الكبرى (يتم تحديد فتحاتها بدقة بعد تأشير قياسات الجسور): تقاس مسافة ٢٠ سم من مكان اتصال الرقبة بالقصعة، وتعمل فتحة مستديرة لتركيب الشمسية الكبرى والتي تكون في العادة، مشغولة على شكل وردة مليئة بالزخارف، وتصنع عادة من السن أو الخشب الرقيق أو العاج المزركش أو حتى البلاستيك.

(٢١٧) يلاحظ هيلوتو بأن «الخواص الرائعة التي لمنمات هذه الآلة قد جمعت الموسيقيين العرب لضلعين يؤثرونها باعتبارها رمزا لهارمونية الطبيعة ككل» وأن المصريين المعاصرين (أواخر القرن الثامن عشر / بداية القرن التاسع عشر)، «ينظرون بتقدير كبير إلى أي موسيقي حبه الطبيعة بموهبة»، وفي رأيهم «فليس هناك ما هو أكثر قدرة على إنتاج موهبة مثل هذا الموسيقي بروعة وعظمة، كما أنه ليس هناك ما يستطيع أن يضيف قدرا أكبر من الهمة والحياة إلى غناؤه سوى هارمونية المود». «الألات الموسيقية...»، وصف مصر، الترجمة العربية، ج ١٨، ص ١٧.

(٣١٨) تتوفر مجموعة من الوثائق المكتوبة والمصورة حول هذا الموضوع، وكذلك عدد من البحوث والرسائل الجامعية. نذكر هنا: محمد ذاكر: تحفة الموعود بتعليم العود، القاهرة، ١٩٠٢؛ كامل الخيني: الموسيقي الشرقي، القاهرة، ١٩٠٤ / ١٩٩٣ ص ٤٨-٥٤؛ هؤاد محفوظ: تعليم العود، أربعة أجزاء، دمشق، ١٩٦٢-١٩٦٤ / ١٩٦٦؛ صيانات محمود حمدي: تاريخ العود وصناعته...، القاهرة، ١٩٧٨؛ آمال إبراهيم محمد: صناعة آلة العود في بغداد...، بغداد، ١٩٨٦.

(٣١٩) ينقل فيلوتو عن أحد الشرقيين، من المتبحرين في العلم، أن العود الأصلي كان ذا حجم أكبر بكثير من تلك الآلة التي تحمل اليوم هذا الاسم؛ وفي الوقت نفسه فحيث كان حجمه باعثا على الضيق وعلى إرهاق حامله، فقد أحلوا مكانه الآلة التي نمرها اليوم حين نشير إليها باسم التصغير «عود كويطره» أو «كويتره». والذي يعني العود أو الجيتار الصغير، وصف مصر، الترجمة العربية، ج ١٨، ص ٢٠. علما وأن مصطلح الكويتره يطلق على نوع من العود التقليدي بالتراث الموسيقي الجزائري، في حين لم يعد يُعرف بالشرق العربي. (٣٢٠) في العود التقليدي المغاربي، تضاف القفلة: وهي قطعة خشبية يتم إلصاقها على مستوى الضميرين الأخيرين بالجهة الخلفية للقصعة، دورها زخرفي.

(٣٢١) في العود التقليدي المغاربي، يكون عدد الجسور تسعة: ٤ خلف القمرات مباشرة وسمكها ٢ ملم وعرضها ٤ ملم - البقية أكثر سمكا: ٦ سم وعرض ١٤ ملم. اثنان في حافتي القمرات من الجهتين العلوية والسفلية - و ٢ في النصف السفلي للوجه.

- الشماسي الجانبية : فتحتان على جانبي وجه العود وخلف الشمسية الكبرى، وعلى بعد ٩ سم من جانبي محيط وجه العود، وتركب فيها الشماسي المماثلة للشمسية الكبرى في الشكل، ولكنهما تكونان أصغر منها.

أحيانا يكون شكل الشماسي بيضويا وليس دائريا؛ وهي تلصق على الوجه من الداخل. والقمرات دائرية في العود التقليدي المغاربي، وهي تختلف بكونها تحفر مباشرة في الصدر. الطرف الأعلى للقمرة الأولى تبعد مسافة ١٢ سم عن نقطة الالتقاء بين الصندوق المصوت والذراع؛ بينما يفصل القمرتين المتجاورتين من الجهة السفلى عن نفس النقطة مسافة ٢٧ سم

(فائدة هذه الفتحات، تقوية الصوت وتوسيع رنين الصندوق المصوت)

وإضافة الشمسيات لا تؤثر على الصوت، مما جعل البعض يفضل ترك الفتحات من دونها، اعتقادا منهم بأن ذلك يسهل عملية التصليح ويخفف الوزن. ويتفنن الصناع في تزيين وجه العود بطرق شتى.

* رابعا - المشط / الكرسي / الفرسي (الفرسة): يلصق على آخر وجه العود بعد حوالي ١٠ سم من الكعب تقريبا، وأحيانا على القصعة من الخلف (في العود التقليدي المغاربي، يفصله عن آخر القصعة ٢٦ سم). وهو عبارة عن قطعة من الخشب مستطيلة على شكل شبه منحرف، طول الضلع (أ ب: حوالي ١٠ سم) والضلع (ح د: حوالي ١٢ سم). ويثقب بها من ٨ إلى ١٢ ثقباً أو أكثر بحسب عدد أزواج الأوتار التي تمر منها وتثبت فيها، بحيث يكون بين كل زوج والآخر، حوالي ١٤ ملم تقريبا (بعضهم يفتح لكل زوج من الأوتار، أربعة ثقوب، إثنان لربط الوتر والآخرى للإحتياط يستفاد منها إذا ما جاءت الأوتار منخفضة حيث ترفع إلى الثقب العلوي. يصنع المشط عادة من خشب الجوز أو السيسم أو الزان حتى يتحمل شد الأوتار عليه.

* خامسا - الرقمة / الوقاية: قطعة من الباعة أو الخشب الرقيق (القشرة) وأحيانا من الجلد أو الصدف أو العاج، تتخذ أشكالا مختلفة مستطيلة، بيضوية، بدون زخرفة أو ذات حافات مسننة، تقع على الوجه بين الشمسية الكبرى والمشط التي تبعد به حوالي ٢ أو ٣ سم (أي مكان اصطدام الريشة بصدرالعود)، فتصون الخشب من تأثير هذا الاصطدام عند العزف.

* سادسا - الرقبة (الساعد / الذراع / الزند / العنق): الجزء الذي يربط الصندوق الصوتي بحاملة المفاتيح، وتمر عبره الأوتار المثبتة على المشط إلى المفاتيح.

تصنع من خشب الزان، الخشب الأبيض، أو الجوز بحيث يأتي متناغم اللون مع خشب القصعة. ويختلف طولها تبعاً لمقام آلة العود = حوالي ٢٠,٥ سم (للكبير)؛ حوالي ٢٠ سم (للمتوسط)؛ وحوالي ١٨ سم (لصغير)، وفي بعض الأعواد العراقية ١٢ سم (وهو في العود التقليدي المغاربي: ٢٤ سم). تسوى الرقبة من الخلف في شكل نصف دائري متناسبة بذلك مع انحناء القصعة، أما من الأمام فتكون مسطحة ومستوية مع استقامة الوجه، وتأتي منخفضة عن مستوى الوجه حتى لا تؤثر على صوت الأوتار. ويكون سمكها حوالي ٢,٥ سم، وعرضها ٥,٥ سم من جهة اتصالها بالقصعة، و٤ سم مكان اتصالها بالبنجق (٧ سم و٥ سم بالنسبة للأعواد العراقية)، وهذا الحجم يختلف من آلة إلى أخرى تماشياً مع ذراع العازف (وإن كان البعض يفضل الرقبة الرفيعة). يستوجب عمل الرقبة وتثبيتها في مقدمة العود، دقة ومهارة، ويتم ذلك بطرق مختلفة، ويضاف لها:

الحرآة: تلصق على الجزء المسطح من الرقبة، وهي قطعة من الخشب المرقق أو العاج، لها نفس مقاس الرقبة، وسمكها حوالي ٢ مم (وتحاط في العود المغاربي بإطار من الصدف أو الخشب أو العاج).

الحجاب: امتداد للمرأة ويصنع من نفس خامتها، يلصق على وجه العود وأحيانا يصل إلى الشمسية.

إذا ما قارنا طول الذراع مع طول الوتر المهتز، نجده في العود الشرقي على نسبة ٢/٣ ويعطينا عند العنق في مكان إنقائه بالصدر، مسافة الخامسة التامة؛ بينما هو في العود المغاربي على نسبة ٣/٥ ويعطينا مسافة السادسة الكبيرة.

* سابعا - البنجق / حاملة المفاتيح / بيت الملاوي: الجزء النهائي بعد الرقبة (الرأس)، وهي عبارة عن قطعة من الخشب سمكها حوالي ٨ مم، يكون شكلها الهندسي مقوس قليلا على شكل «قناة مطوحة إلى الخلف». تخروط وتثقب خمسة أو ستة ثقوب لوضع الملاوي، بين ثقب وآخر مسافات متساوية (حوالي ٢ سم تقريبا أو أقل حسب عدد الثقوب)؛ ثم تشق من الوسط إلى قسمين، ثم تجهز قطعة أخرى من الخشب عرضها حوالي ٣ سم وسمكها ٢ ملم وتنتهي من الجزء العلوي بعرض ١ سم إلى ١,٥ سم، ثم يلصق عليها كل من الجزئين السابقين فتحصل بذلك على قناة ويجانبيها ثقوب بعدد الملاوي (البعض يسمي هذه الثقوب بيت الملاوي). يشطف البنجق من أعلى بالمبرد لتعظيمه وتنظيفه، ثم تصنع قطعة من الخشب هرمية الشكل

وفيما يلي مجموعة جداول بيانية تلخص ما ورد من بيانات حول صناعة العود.

- جدول ١٦ : أنواع الأخشاب المقترحة حسب اجزاء العود

اجزاء العود	مقترح ١ (مشرقي)	مقترح ٢ (مشرقي)	مقترح ٣ (مغاربي)	مقترح ٤ (أوربي)
القالب	الخشب الأحمر صنوبر			
القصة (الاضلع)	الصاج الهندي، الجوز، الأرز، الزان، التركي، الأرز، الزان، الموجدانا	الجوز، الزان، السيسم، الفانرج، الشمش، الجينار، البلوط (عراقي)، التوت	جول صفصاف، الأبنوس، بلنزا أبيض، بلنزا أحمر، الكابلي (الأكاجي)	السيكامور، أخشاب ناعمة، السدن، شجر التفاح، الصنوبر، الأبنوس
الوجه	الخشب الأبيض، السويدي	خشب النجم	الخشب الأبيض، ابيسيا	
الرقبة	خشب الزان، الخشب الأبيض	الزان، الجوز	صنوبر أحمر	
المشط		خشب الجوز، السيسم، الزان		
البنجق	الجوز	الجوز، السيسم، الزان	الجوز	
المفاتيح	الليمون، الشوم	خشب الفانرج	الأبنوس، الباليستندر	

- جدول ١٧ : بعض المقاسات المتبعة (الارقام المسطرة تعني العود المغاربي)

اجزاء العود	عدد	طول	عرض	سمك
اضلع	١٣ - ١٧	٧٠ سم	٤ سم	١٠.٥ - ٢ ملم
	١٥ - ٢٣	٧٠ - ٧٥ سم	٢ - ٤ سم	١٠.٥ - ٢ ملم
	١٥ - ٢١			١٠.٥ - ٢ ملم
وجه		٣٠ - ٣٣ - ٤٠		٢ ملم
				٢ - ٢٢/ ملم
				٢ ملم
رقبة		٢٠.٥ سم	٥.٥ سم - ٤ سم	٢.٥ سم
		٢٠ سم	٧ - ٥ سم	
		١٨ سم	٤ - ٥ سم	
		١٢ سم		
		٢٤ س		

قياسات (بحساب السنتيمتر)، لمجموعة أعواد كبيرة ومتوسطة وصغير، تقدم صورة واضحة على النسب الموجودة بين مختلف أجزاء الآلة؛ كما أنها توضح الفروق القائمة بين العودين التقليديين: المشرقي (الجدول ١٨) والمغاربي

وتلصق في نهايته. تخدش الرقبة وتعد لتركيب البنجق بها من الجهة الخلفية، حيث يتم إدخاله في أخدود الرقبة ويلصق بالغراء، ويكون مائلا إلى الخلف في زاوية قائمة إلى حد ما مع الرقبة، مما يساعد على زيادة تثبيت الأوتار، وكذلك على جعل مركز ثقل الآلة في مكان منخفض... من مميزات البنجق في العود التقليدي المغاربي، أنه يحفر في قطعة واحدة من الخشب (طوله ٢٤,٥ سم وعرضه ٤ سم)؛ يتم يصبغ بخليط خاص ويتخذ لونا أسود.

* ثامنا - الملاوي / مفاتيح / العصافير (والملاوي ما ز تلوى به الوتر وربط به): قطعة صغيرة من خشب الرانج أو الليمون أو الشوم، تعمل عند الخراط. وبالقرب من نهايتها تثقب لمرور الوتر، ويتراوح عددها بين عشرة إلى اثنتي عشرة ملوى تبعا لعدد الثقوب الموجودة بالبنجق.

* تاسعا - الأنف (التخته / المخده أو العتبه): قطعة صغيرة رقيقة من السن أو الخشب الصلب الخالي من الألياف، أو من عظام البقر المطبوخة، بها تحزيزات مقابلة لعدد الثقوب التي في الفرس لتسحب عليها الأوتار وهي في طريقها إلى الملاوي؛ وتركب في الجزء العلوي من الرقبة أي مكان اتصال الرقبة بالبنجق، ويمكن أن يتم ذلك دون لصق، فتمسكها الأوتار المارة عليها. مهمتها تسهيل مرور الأوتار ورفعها قليلا حتى لا تلمس سطح الذراع (في العود المغاربي، ترفع على مستوى الرقبة حوالي ٢ أو ٤ مم).

* عاشرا - الريشة (مضراب / زخمة): تجهز وتهذب، بطريقة لا تخدش الأوتار، وتتخذ من قوادم النسر، قرون الحيوانات أو البلاستيك؛ أحسنها تلك المصنوعة من قرون الثور (تغمس طوال الليل في وعاء من زيت الزيتون للحصول على أفضل النتائج). ويستعمل ظهرها الأملس في العزف على الأوتار وتمسك بواسطة أصبعي السبابة وإبهام اليد اليمنى، ويختلف طولها من عازف إلى آخر. ونظرا لأهمية الريشة في العزف، فإن أغلب العازفين يجدون في اختيار النوعية التي يستخدمونها.

* الحادي عشر - الأوتار: كانت تصنع من الأمعاء والحريير/ الإبريسم، والأوتار الحادة تتطلب أمعاء دقيقة، رفيعة للغاية، وهي تستهلك أكثر من الأوتار الغليظة. وظهر بدلا منها، الأوتار المصنوعة من النيلون و السلك أو الكريستال. وفي النصف الأخير من القرن السابع عشر، اخترعت الأوتار المغلفة واستعيز عن الأوتار السمكة من الأمعاء، بأوتار من الحرير المغلف بالسلك. واليوم يوجد تنوع كبير في الأوتار من حيث نوعية المادة والجودة.

(الجدول ١٩) (٢٢٢). وهذه النسب هي حددت لها الإختبارات والتجارب، مقاسات معينة، تتلخص كالآتي:

- جدول ١٨ : العود الشرقي

الطول الكلي (من الكعب الى الأنف)	القصعة (أوسع عرض)	طول الوتر المهتز	طول القصعة	طول الذراع (دون الأنف) (أكثر عمق)	مثال
٧٤,٥	٣٩,٥	٦٤,٥	٥٤	٢٠,٥	١
٧٤	٣٦	٦٣,٥	٥٤	٢٠	٢
٧٢,٥	٣٢,٥	٦٠	٥٢,٥	٢٠	٣
٧١,٥	٣٢,٥	٦٠	٥٢,٢	٢٠	٤
٧١,٥	٣٢,٥	٥٩,٥	٥١,٥	٢٠	٥
٧٠	٣٢,٥	٥٨,٥	٥٠	٢٠	٦
٦٨	٣٢,٥	٦١,٥	٤٨	٢٠	٧
٧٢	٣٢,٥	٦٠	٤٧,٥	١٩,٧	٨

* الدرجة المتحصل عليها في مكان إلتقاء الوجه مع الذراع : خماسية تامة (٣/٢). وهذه الأمثلة تتدرج من الأعواد الكبيرة، إلى المتوسطة والصغيرة؛ وتوجد أعواد بأحجام متوسطة طولها الكلي ٦٦ سم، وطول وترها المهتز ٥٨ سم؛ أما الأحجام الصغيرة فتصل إلى ٥٩ سم بالنسبة لطولها الكلي، و٥٢ سم للوتر المهتز.

- جدول ١٩ : العود المغربي

العود المغربي أ/ العود العربي لونس- قسطنطينة (من الكعب الى الأنف)	القصعة (أوسع عرض)	طول الوتر المهتز	طول القصعة	طول الذراع (دون الأنف) (أكثر عمق)	مثال
٧٥,٦	٣٥	٦٤,٥	٥١,٦	٢٠	١
٧٣	٣٢,٥	٦١,٥	٤٨,٥	٢٠	٢
٧٢	٣٢,٥	٦٠	٤٨	٢٠	٣
٧٦	٢٧	٦٧,٥	٥٠	٢٠	٢- الكويترة
٧٥	٢٨	٦٤	٤٩	٢٥	(الجزائر)

* بالدرجة المتحصل عليها في مكان إلتقاء الوجه مع الشراع: سداسية كبيرة (٥/٣). ومن الملاحظ، أن القصعة عموما أصغر مما هي عليه في العود الشرقي، وإذا ما اعتبرنا النسبة الكائنة بينها وبين الرقبة، فإن هذه الأخيرة تبدو أطول في العود المغربي.

٣. الأوتار وطرق تركيبها وتسويتها:

■ العدد الشائع: بقي على ما كان عليه أي بين أربعة وستة ثنائية - تتفاوت في الرقبة والغلظ متدرجة في ذلك من أسفل حيث الأوتار الرقيقة إلى أعلى حيث الأوتار الغليظة - وهي تشد موازية أمام الصندوق المصنوت مبدئة من الفرس مارة فوق الرقبة منتهية عند الملاوي.

■ طريقة التركيب: يقسم كل وتر إلى نصفين متساويين، وتربط الأوتار بالتسلسل، من الأسفل إلى الأعلى، ويربط كل مفتاحين بنفس نوع الوتر، على النحو التالي: الوتر الثنائي يركب طرف منها في ثقب من الثقوب التي في الفرس ويربط جيدا بأنشوطة مفردة، ثم يشد على سطح العود مارا بالرقمة والشمسية ثم يسحب على الحزز الموجودة على الأنف ويمر إلى البنجق ثم يركب نهاية الوتر في الثقب الموجود بالملاوي. ويلف الملاوي حتى نسمع من الوتر النغمة المطلوبة ثم تكرر العملية الوتر الآخر ويلف الملاوي إلى أن يعطينا كل وترين معا نغمة واحدة.. وهكذا تتركب باقي الأوتار وتسوى على النغمات الآتية من أعلى إلى أسفل (من القرار إلى الجواب)، بالنسبة للعود الشرقي (٢٢٣):

- اليكاه (فردي وأحيانا مزدوج، وهو من الحرير المكسو بالسلك): يمكن أن يسوى قرار الجهاركاه أو قرار البوسلك، قصد توسيع المساحة الصوتية. يربط طرفا الوترين بالثقبتين العلويين الأول والثاني في الفرس، وطرفاه الآخران في الملاويين رقم ٥ و ٦ من أعلى البنجق (وإذا كان الوتر مفردا، فيربط في الثقب الثاني من الفرس، وفي الملاوي الخامس من أعلى البنجق)

- المشيران (مزدوج ويصنع أيضا من الحرير الملفوف بالسلك الرفيع): يربط طرفا الوترين بالثقبتين العلويين الثالث والرابع في الفرس، وطرفاه الآخران في الملاويين رقم ٣ و ٤ من أسفل البنجق.

- الدوكاه (مزدوج ويصنع من النيلون أو الأمعاء أو الكريستال): يربط طرفا الوترين بالثقبتين العلويين الخامس والسادس في الفرس، وطرفاه الآخران في الملاويين رقم ٣ و ٤ من أعلى البنجق.

- النوى (مزدوج، ويصنع من النيلون أو الأمعاء أو الكريستال): يربط طرفا الوترين بالثقبتين العلويين السابع والثامن في الفرس، وطرفاه الآخران في الملاويين رقم ١ و ٢ من أعلى البنجق.

والملاحظ، أنه أصبح يعتمد الآن أكثر فأكثر على أجهزة المرنان / ديابازون، العادية والألكترونية، وكذلك على ملابس الآلات الثابتة مثل البيانو وغيره، لتسوية أوتار العود. وهذا، وإن كان يبسط عملية التسوية، لا يخلو من سلبيات تنال من الطبقة الصوتية والطابع المميز لآلة العود. على كل، فإننا إذا ما بحثنا عن النسب الكائنة بين الأوتار، نجد أن جميع المسافات التي بينها متساوية أي على نسبة رابعة تامة، إلا المسافة التي بين وترى اليكاه أو قرار الجهاركاه وتر العشيران فهي إما مسافة ثمانية أو ثالثة (وإذا ما سوي الوتر الغليظ على قرار البوسلك فتكون رابعة تامة).

- منطقة أصوات العود: عندما يكون وتر القرار يكاه، تنحصر المساحة الصوتية للعود في ديوانين (من اليكاه إلى السهم أو رمل توتي)، وتضاف ثلاثة أصوات في بداية الديوان الثالث أو أكثر وفقا لمهارة العزف في تغيير الوضعيات. ويمكن أن تتوسع هذه المساحة إلى ثلاثة دواوين كاملة إذا استبدل ضبط اليكاه بقرار بوسلك وهو ما يجعل المسافة ثنائية بين الوترين الأول والثاني (يكاه-عشيران)، إلى رابعة تامة مثل ما هو الحال بين بقية الأوتار. كما أن إضافة وتر سادس (ماهوران) يجعل المساحة من قرار البوسلك إلى جواب جوابها، أي ثلاثة دواوين. ومن المعتاد استعمال مفتاح الصول السطر الثاني، للنوطة المدونة للعود، وبالتالي فالصوت المسموع للآلة هو في الواقع أغلظ بديوان، لذلك تلجأ بعض المناهج الموضوعة للعود، إلى إضافة رقم ٨ تحت مفتاح الصول حتى يتم التطابق بين التدوين والصوت المسموع (راجع شكل ١٦ - تفاصيل آلة العود).

لا مجال للدخول هنا في كيفية مسك العود وتفاصيل العزف عليه: مواقع الأصابع، وطريقة عفق الأوتار واستعمال الريشة واختلاف الأوضاع، إلخ. فهي مسائل لها مكانها في العديد من المناهج التي وضعت لتدريس العود، ومن السهل الرجوع إليها (٢٢٤) بالرغم مما يوجد بينها من خلافات.

- الكردان (مزدوج، ويصنع من النيلون أو الأمعاء أو الكريستال): يربط طرفا الوترين بالثقبتين العلويين التاسع والعاشر في الفرس، وطرفاه الآخران في الملويين رقم ١ و ٢ من أسفل البنجق.

- جواب الجهاركاه أو الماهوران: يضاف أحيانا عند البعض، لزيادة مساحة الأصوات الحادة (وهو مزدوج، ويصنع من النيلون أو الأمعاء أو الكريستال): يربط طرفا الوترين بالثقبتين العلويين الحادي عشر والثاني عشر في الفرس، وطرفاه الآخران في الملويين رقم ١ و ٢ من أسفل البنجق مكان الكردان الذي ينقل إلى الملويين الأخيرين رقم ٥ و ٦ من أسفل البنجق

توجد طريقة أخرى لتركيب الأوتار: يحافظ اليكاه والدوكاه والنوى على مكانهم في الطريقة السابقة، ويركب السادس الماهوران: في الثقبتين الحادي عشر والثاني عشر في الفرس، والملويين الأول والثاني من أسفل البنجق. وتر الكردان في الثقبتين التاسع والعاشر من الفرس، والملويين الثالث والرابع من أسفل البنجق. والعشيران: في الثقبتين الثالث والرابع من الفرس، والملويين الخامس والسادس من أسفل البنجق.

كما يمكن تثبيت أطراف الأوتار في البنجق، بطرق مختلفة: تركب أوتار اليكاه والعشيران والدوكاه في الملاوي العليا حسب الترتيب، أما النوى والكردان والماهوران فتتركب في الملاوي السفلى وحسب الترتيب أيضا.

○ تسوية الأوتار (ضبطها، شدّها أو دوزنتها): بقيت تسوية الأوتار تعتمد على تتالي الرابعات التامة، وإن تغيرت كما رأينا التسميات القديمة (البم والمثلث والمثنى والذير والحاد). وتواصل أيضا المبدأ الذي كانت تتم على أساسه التسوية، وإن تعددت الطرق، فهي متقاربة من بعضها، منها:

- ضبط الوتر الأول/ اليكاه (باعتقاد الأذن)، على قرار متوسط، ثم يشد الوتران حتى يستويا على صوت واحد. ثم يشد عليه الوتر الرابع / نوى في الجواب؛ ثم يعفق على النوى بالإصبع الثاني / الوسطى لإصدار صوت الحسيني ويسوى عليه قراره على الوتر الثاني العشيران. ثم يعفق على العشيران بالإصبع الثالث / البنصر، فيصدر صوت الراست ليشد عليه جوابه الكردان على الوتر الخامس. ثم يعفق على الكردان بالإصبع الثاني / الوسطى فيصدر صوت المحير وهو جواب الدوكاه على الوتر الثالث... وتوجد طرق أخرى كثيرة لا نرى فائدة في سردها هنا.

٢٢٢ (محمود قطاط : الموسيقى العربية الأندلسية... (بالفرنسية) ، صفحة ٢٢١ - ٢٢٠ .

٢٢٣ (تسوية الأوتار وتسميتها تختلف بالنسبة للعود التقليدي المغربي، وهو ما سنشرحه لاحقا.

٢٢٤ (راجع قائمة المصادر والمراجع .

ب / العود المشرقي،

وصلتنا في شأن العود المشرقي، أخبار أقدمها يعود إلى أواخر القرن الثامن عشر، وهي بالرغم مما علق بها من أخطاء - خاصة من الجاب الموسيقي - تقدم لنا معلومات جديرة بالإهتمام، لذلك رأينا من المفيد تقديم ملخص لأهم ما أوردته حول هذا الموضوع.

١. الخاصيات المورفولوجية والفنية من خلال الوثائق:

□ خصص فيلوتو فصلا به خمس مباحث، يعرف بالعود كما عاينه خلال تواجده بمصر^(٣٣٥)، وهي آلة ذات شكل «نصف كمثري أو شمامة سطحت قليلا عند أسفلها»، فصل القول في الأجزاء المكونة لها والخامات التي تصنع منها، وشكل كل جزء منها، ووضعه، ونسبته إلى غيره من الأجزاء، ووظيفته، وكذلك صناعة غلاف العود؛ كما عالج في المبحث الخامس، الائتلاف النغمي في العود وضبط نغماته ونظامه الموسيقي. وإذا ما استثنينا بعض الهفوات التي علقت بالجانب الموسيقي لموضوع المبحث الأخير، يمكننا القول بأن معظم ما ورد، يؤكد على مدى محافظة عود هذه المرحلة على الثوابت التي ذكرناها سابقا. وهذا ملخص للفصل المذكور:

- الوجه: الجانب الذي يوجد به مشد التناغم، مسطح يصنع من خشب الصنوبر، ناعمة وملساء بالقدر الكافي، ولا تطلّى بأي طلاء، وهي تمتد لنحو ١٨ مم فوق العنق.

- الظهر: الجانب الخلفي المقابل للسابق، محدب أو مقبب، فيما عدى الملوى حيث هو مسطح.

- القصعة: كلمة تشير إلى شيء أجوف ومحدودب، وهي الجزء من الظهر المكون للجسم الرنان، تتكون من واحد وعشرين ضلعا من خشب القيقب، يفصل بينها عشرون شريطا من خشب سانت لوسي، وفوق الضلعين الأخيرين - وهما أصفر الضلوع - تنهض مشدة التناغم. وإخفاء اتصال هذه الأخيرة بحواف القصعة وللحيلولة دون تمككها، تغطى كل جوانبها بشريط أزرق من القطن عرضه ١٤ سم، نصفه يلصق فوق القصعة والنصف الآخر بالمشدة نفسها. أما الجوانب المكونة للقصعة فيطلق عليها اسم: بارانة (مفرد باره)، وهي وحدة العملة المصرية زمن العثمانيين). وفي الجزء السفلي من القصعة حيث تنتهي الأضلاع متجمعة، توجد حلية من خشب الليمون، تغطي من هذه الناحية طرف الأضلاع وتعلو لنحو ٨١ مم

فوق ارتفاع الضلع، وهي تغطي بحلية أخرى من خشب سانت لوسي متجاوزة امتداد الأولى بنحو ٥٤ مم... وهي كلها بغرض تثبيت الأضلاع ومتانة هذا الجزء من الآلة. - العنق، الرقبة أو اليد: وهو مسطح عند أعلاه أو عند مقدمته ويتحدب في أسفله أو في الخلف. يتوسع المؤلف في تفاصيل مكونات الرقبة، من ذلك تنوع الخامات المستعملة، سواء على الجانب المسطح (العاج وأخشاب سانت لوسي والأبنوس)؛ أو في الجانب السفلي الذي ينقسم إلى ثلاث عشرة رقعة من خشب الصندل، يفصل بينها اثني عشر خيطا من خشب الليمون تمتد على كامل الطول.

- الأنف: مركز الأوتار، وهو من العاج، حزت به سبعة أزواج من نتوء صغيرة تبيت فيها الأربعة عشر وتترا مزدوجة - اثنين اثنين - لتحول بين كل منها وبين أن تتزحزح من اتجاهها الخاص بها؛

- الملوى ويسمى البنجك/ البنجق، من خشب الجوز، وهو مقلوب إلى الخلف ويشكل مع العنق زاوية تبلغ ٥٠ درجة، في حين يسمى الجزء من الملوى والذي تدخل فيه الأوتاد بـ المسترة : وهو مجوف في كل اتساعه ويبلغ سمك أجزائه الجانبية نحو ٦ مم، وينقسم هذا السمك في كل طول هذه الأجزاء الجانبية على قسمين عند منتصفه بفعل شبكة من خشب القيقب المصقول، مغلفة، يبلغ عرضها ملليمتر واحد. أما الوجهان الجانبيان فيتكون كل منهما من جزئين: أحدهما وهو الأكبر عرضا يبلغ من ناحية الأنف، ١٦ مم، وعند قمة البنجك ١١ مم، أما الجزء الأخير فيشكل إطارا يحيط بكل الجزء السابق بكامل طول البنجك ولا يزيد عرضه عن ٧ مم، وهو ينقسم بدوره إلى قسمين بفعل شبكة من الخشب تمتد بكامل طوله وهي مغلفة وتماثل في سمكها الشبكة التي سبق أن أشرنا إليها. وعند وسط الوجوه الجانبية نجد الأربعة عشر ثقباً، تبعد عن بعضها البعض بمسافة ١٤ مم، يمر من خلالها الأربعة عشر وتدا التي تتركب عليها الأوتار. يتعرض المؤلف إلى تفاصيل الأجزاء المكونة للبنجق، ونوعية الخشب الخاصة بها (كالأكاجة الأبيض والأحمر، وخشب الليمون وسانت لوسي).

- الأوتاد نفسها فتسمى عصافير (ج، عصفور، في صورة اتخاذها شكل قرص صغير على هيئة زرار، أما الأنواع الأخرى التي لها شكل البيزر / مطرقة ذات رأسين فتسمى أوتاد والمفرد وتد، أما تلك التي لها شكل هرمي فيطلق عليها اسم ملاوي). تصنع العصافير من خشب الزعرور، وعددها أربع عشرة، ويخترق كل واحد منها

النسب (بحساب المليمتر)	مقاييس أجزاء العود السباعي وتفاصيل أخرى (نموذج من مصر: أواخر القرن الثامن عشر - بداية القرن التاسع عشر)
	الطول الكلي للآلة
٧٢٦	مع البنجق:
٦٧٧	دون البنجق:
	- العنق
٢٢٤	طوله من ناحية الأوتار:
٤٩	طوله بالقرب من الأنف:
٦٥	عرضه بالقرب من الجسم الرنان، في امتداد المشد:
١٢٦	- صندوق الجسم الرنان (أكبر عمق) :
	- مشد التناغم (الوجه)
٤٣٣	طولها:
٣٥٠	اتساعها (أقصاه، على مسافة ١٣٥ مم من طرف الصندوق الصوتي):
٣٣٩	اتساعها (عند منتصف ارتفاعها):
٧٠	اتساعها (عند ثلاثة أرباع ارتفاعها):
٤٧	- الأنف (عرضه):
	- البنجك (عدد مصافيره أربعة عشر)
٤٦	عرضه (بالقرب من الأنف)
٢٨	عرضه (عند طرفه الأخير):
	* الأوتار: من معى الحيوان، وهي سبعة أزواج (أطولها الوترين الغليظين فهما مربوطان بالمصافير الأكثر تراجعا نحو طرف البنجك).
	* لا يحد العنق عليها أريطة (أي دون دساتين)
	* الزخمة: من رقاقة خشب أو ريشة نسر
	* شكل الآلة: نصف كمثري أو شمامة سطحت قليلا عند أسفلها
	* المصطلحات: صندوق الجسم الرنان / ظهر / قصبة - ضلع - مشد التناغم / وجه - رقبة / عنق / يد - أنف - بنجك / ملوى - مسترة - مصافير / أوتاد -
١٢٦	- الأنف (عرضه) / مشد / فرس - رقبة - شمس - يارات - زخمة / ريشة.
	* ملاحظة عامة: يأخذ عرض العود في التناقص على الدوام في اتجاهي العرض والعمق ابتداء من مسافة ١٢٥ مم من طرف الصندوق حتى الطرف الأكثر ارتفاعا من البنجق. كذلك فإنه يتناقص في هذين الاتجاهين في مدى ١٢٥ مم مع الاقتراب من طرف الصندوق. ومع ذلك فإن هذا التناقص، برغم أنه أكثر انحدارا وأقل مدى عنه إذا ما اتجهنا نحو الطرف الآخر، سواء بسبب من قلة الاتساع الذي يتبقى، أو لأن منحنى الآلة وهو يتسع تدريجيا ينتهي به الأمر بأن يتحول إلى خط يكاد يكون مستقيما.

ثقب يسمى خرق (ج. خروق)، نفذ في سمك ذيله ليتمر الوتر من خلاله؛

- الحبال وهي الأوتار (مفردها وتر) إذا كانت مصنوعة من معى الحيوان، وتلك
المصنوعة من النحاس الأصفر فتسمى: سلك أو ثل (وإن يكن المصريون لا يلجئون
إليها قط في الآلات الموسيقية التي يستخدمونها، ولا نراها إلا في الآلات التي يعزف
عليها الأتراك واليونانيون واليهود، الذين يقطنون مصر).

- رافعة الأوتار أو المشد، وتسمى الفرس: تصنع من خشب الجوز، وتخترقها
سبعة أزواج من الثقوب تمر من خلالها الأوتار ليتم ربطها.

- الرقمة: قطعة جلد مصبوعة باللون الأخضر، تلصق فوق مشد التناغم وتحت
الأوتار، وتمتد منبسطة من الفرس إلى ما تحت النافذة الصوتية الكبيرة، على
مسافة ١٥٨ مم ارتفاعا و ١٠٤ مم عرضا، وزواياها العليا مبتورة ومشذبة من كل
الجوانب على شكل أسنان ذئب.

- الشمسيات (محرفة من شمس): نوافذ صوتية دائرية يشدها بشكل تام سمك
مشد التناغم. شمس كبيرة قطرها ١٠٨ مم، تفصلها عن الرقمة، شمسينتان
صغيرتان قطرها لا يتجاوز ٣٢ مم، واحدة من تحت والثانية من فوق، بالقرب من
الزوايا للرقمة.

- ريشة العزف وتسمى زخمة: عبارة عن رقاقة من خشب، أو ريشة النسر (إذا
كانت حقيقية ريشة نسر) حيث لا بد أن يقطع منها الجزء الجاف الذي يوجد في أعلى
القصب بطول ٨١ مم، كذلك تنزع عنها كل المادة الاسفنجية، وتكشط جيدا بواسطة
مدية أو محفار، ثم تشذب وتدور من عند طرفها، وفي النهاية لا يترك فيها شيء
يمكنه أن يחדش الأوتار أو يعلق بها مما يؤدي توقيع من يقوم بالعزف.

- غلاف العود: يشبه تمام الشبه شكل الآلة نفسها، وهو مصنوع من خشب
الصنوبر مغطى بجلد من الحور مصبوغ باللون الأحمر، ومبطن من داخله بورق
مصبوغ باللون الأحمر كذلك (ويدخل المؤلف في تفاصيل مكونات هذا الغلاف، لا
موجب لسردها هنا).

وفيما يلي جدول لمقاسات العود بالشرق العربي (نموذج من مصر يعود لفترة
المؤلف / أواخر القرن الثامن عشر - بداية القرن التاسع عشر)، ويبدو التشابه
واضح بينها وبين نسب العود الكبير كما أوردناها في الجدول السابق (جدول ٢٠):

أما فيما يتعلق بالائتلاف النغمي للعود - «ميكانيزمات التألف النغمي»- فلم يوفق المؤلف في شرحه، نظرا لما كان لديه من أحكام مسبقة تعود ليس فقط لتكوينه الموسيقي الغربي وجهله بمقاميات الموسيقى العربية، بل لقناعات غريبة جعلته يرفض كل ما يعتقد أنه مخالف للنظام «الإغريقي القديم الأصل الذي «بات نسيا منسيا» حسب قوله^(٢٣٦). لذلك، فهو يرى في نظام العود أمورا «بالغة الغرابة، بالغة الأهمية»، ولعدم استيعابه لنغماته الخاصة، اعتبر «كثير منها محرف وبالغ الضعف» ما عدى تلك التي جاءت حسب رأيه: «مشابهة على نحو قريب في البيانو». وحتى رسم شكل البنجق مع ترتيب عصافيره المرقمة من واحد إلى أربعة عشر، في علاقتها مع الأوتار المزدوجة من واحد إلى سبعة، لم تسعف المؤلف في تحقيق شرح يمكن أن يعتمد عليه للتعرف على تسوية الآلة.

□ تعتبر رسالة ميخائيل مشاققة (١٨٠٠-١٨٨٨م)^(٢٣٧)، فاتحة التأليف النظري بالنسبة للمدرسة العربية الحديثة، والذي يعني هنا، ما تضمنته في شأن آلة العود، خاصة وأنها تتعرض إلى مسائل هامة تتعلق بتقنية العزف. يقول المؤلف: «يشدون عليه سبعة أزواج من الأوتار المختلفة الغلظ والدقة، والزوج منها مشدود الوترين على نفمة واحدة، لأجل ضخامة صوت النقر عليه. وأغلب استعمال الموسيقى يكون على أربعة أزواج منها، ويندر استعمال الثلاثة أزواج الأخرى». وهذا ما يؤكد أن استعمال الأوتار الأربعة الأساسية، لا يزال شائعا في عصر المؤلف، وأن الإضافة عادة لا تتجاوز الوتر الواحد. وفي هذا الصدد، يقول محقق الرسالة: «وأما معاصروننا من أهل الشام ولبنان فهم عادة على استعمال خمسة أوتار يضيفون إليها وترا سادسا عند الحاجة».

- يقدم مشاققة تسوية غريبة للعود السباعي، تشبه تلك التي ذكرها فيلوتو^(٢٣٨)، وهي على التوالي (قرار الجهاركاه - راست - نوا - دوكاه - عشيران - بوسلك - نهفت).

ويتوضح أمر التسوية تقريبا، عندما يستعمل المؤلف طريقة الصمود من القرار إلى الجواب، والهبوط من الجواب إلى القرار برجا برجا (يقصد درجة أو النفمة)، مما يعطينا التسوية التالية:

الزوج الأول: اليكاه (مطلقا) أو قرار الجهاركاه (إذا استعمل محبوسا عليه بالسبابة)

الزوج الخامس: العشيران مطلقا (منه يؤخذ العراق مزموما عليه بالسبابة، والراست بالبنصر) // وقد يؤخذ الراست أحيانا من الزوج الثاني مطلقا // ثم يؤخذ الدوكاه مطلقا من الزوج الرابع (ومنه السيكاك والجهاركاه، بالسبابة والبنصر)

الزوج الثالث: النوا مطلقا (والحسيني والأوج والمهور، بالسبابة والبنصر والخنصر). أي بالترتيب، تكون الدوزنة حسب المؤلف، كالآتي: (يكاه - راست - نوا - دوكاه - عشيران).

ويسعفنا تعليق الأب لويس رنزال محقق الرسالة، بقوله: «إن ما رأينا وامتحننا من طريقة معاصرنا يقضي منا العجب لسهولة مأخذه وعدم اشتباكه خلافا لطريقة صاحب الرسالة. فعادتهم أن يشدوا على أعوادهم خمسة أوتار الأربعة منها مزدوجة وقلمما يزيدون زوجا سادسا وهو قرار الدوكاه:

فالوتر الأول من شمال العود يشدونه يكاه (وعند الحاجة قرار السيكاك أو قرار البوسليك) - أما الزوج عن يمينه فيجعلونه عشيران - والثالث دوكاه - والرابع نوى - والخامس مهور (أي كردان) حتى يكون البعد بين مطلق ومطلق ما عدا الأول والثاني، ثلاثة أبراج» (يقصد الرابعة التامة).

وفيما يتعلق بطريقة دوزنة العود، يضيف قائلا: «وأحسن قاعدة مصطلح عليها في الوقت الحاضر، هي أن يشد النوى فيكون جوابا لليكاه، وإذا جس على النوا بالسبابة فيخرج منه صوت يكون جوابا للعشيران. ثم يجس على العشيران بالبنصر فيسمع منه صوت قرار المهور ثم يجس على المهور بالسبابة فيسمع منه صوت المحير أي جواب الدوكاه فيشد الدوكاه قرارا للمحير». وهذا القول للمحقق، يؤكد التواصل الكامل مع الطريقة التقليدية، والتي لا تزال شائعة إلى اليوم.

غير أن المهم في رسالة مشاققة، البيانات المتعلقة بتقنية العزف في عصره، حيث يقول: «أعلم أن بعض الموسيقيين يشدون الزوج الأول يكاه قصدا لسهولة مناولة هذا البرج عند احتياجه، وكذلك بما أنه وقت العمل يكون موضعه أسفل الأزواج الأربعة التي يشتغلون عليها غالبا». وفي إشارة إلى تقنية مألوفة ومحبة لدى عازفي العود، يواصل موضحا: «فإذا أطلقت عليه الريشة التي ينقر بها على الأوتار، يسمع له دوي رخم، ولا سيما أن أكثر الأعمال تكون إما من برج الدوكاه

في بعض الألحان الكائنة من النوع الثالث، فيتناولها بتقديم أصابعه أو تأخيرها عند الحبس على الزوج الذي يراد أخذ ذلك الربع منها».

وهذه كلها مسائل تكرر استمرارية الثوابت في العود العربي، وكذلك عند الأتراك.

□ يفيد المنظر التركي رؤوف يكتا^(٢٢٩)، بأن للعود في عصره ستة أوتار: الوتر الأول مفرد (وهو الأسفل أثناء العزف) والخمسة أوتار الباقية مزدوجة. وتكون تسويتها كالآتي:

(الأول: قبا دوگاه / الثاني: كردانية / الثالث: نوا / الرابع: دوگاه /

الخامس: حسيني - عشيران / السادس: يگاه) .

علما وأن ترجمة الموسيقيين الأتراك آنذاك، للمصطلحات التقليدية للنغم، إلى

(٢٢٥) «الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين، كتاب وصف مصر (ط. باريس، ١٨١٢). الترجمة العربية، زهير الشايب، القاهرة - مدبولي، ١٩٨٦، ص ٢١-٤٠. راجع أيضا رسوم الآلة ضمن مرفقات الوثيقة الفرنسية الأصلية: لوحات الدوتة الحديثة، المجلد الثاني، اللوحة ٨٨ الشكل رقم (١). (٣٢٦) لا عجب في ذلك، فالمؤلف يعتقد دون مبرر أو تفسير، أن النظام الأول «الإفريقي القديم» كان أكثر «بساطة وأكبر وضوحا وأفضل قياسا وأشد سهولة، وفي الوقت نفسه أحسن اكتمالا من كل الأنظمة الموسيقية المتبعة اليوم سواء في أوروبا أو آسيا وأفريقيا - والمبرر عنده أنه ينطلق من درجة (سي) عوض درجة (دو) - قبل أن تناله تغييرات وتحريفات البعض، مثل بطليموس وإقليدس وثيون الأريدي... ممن أولوا جل همهم إلى مادة الأنغام أكثر مما أولوها إلى تأثيرها في اللحن، فمنهم من أن يحلوا ويسمعوا النغمات إلى فواصل ويفرعوها حتى بات النظام القديم على يدهم مجهولا لا سبيل إلى التعرف عليه، بل غير قابل للفهم والاستيعاب... وهو لا يشك بأن «من هذا السديم، وهذه الفوضى جاء إلى الوجود النظام الحالي للموسيقى العربية، والذي - طبقا لكل الشواهد - هو الذي اتخذ منه غويدو أريزو النموذج الذي اتبعته واحتذته الموسيقى الأوربية إلى الآن» . (المراجع السابق، ص ٢٢-٢٨).

(٢٢٧) الرسالة الشهادية في الصناعة الموسيقية، لها مخطوط يعود إلى ١٩٤٠، حسب ترجمة سميث الإنجليزية: (R.E. Smith, In Journal of the American Oriental Society, vol.I, Boston, 1940). أما تحقيق الأب لويس رنزال / Louis Ronzevalle، اعتمد على نسختين مؤرختين في ١٨٦٧ و ١٨٨٧، طبعت تباعا، في مجلة المشرق، عدده لسنة ١٨٩٩؛ تمت مقارنتهما بنسختين بتاريخ ١٨٤٠ و ١٨٩٧ في التحقيق مع الترجمة الفرنسية للأب رونزال، في Mélanges de la Faculté Orientale de Beyrouth، بيروت ١٩١٢، ص ١-١٢٠؛ تحقيق إيزيس فتح الله، القاهرة، ١٩٩٦.

(٢٢٨) وهي على التوالي من الوتر الأول إلى السابع: (قبا نوا - راست - نوا - دوگاه - عشيران - سيگاه - عراق) حسب اصطلاح المؤلف. والمقصود: قبا نوا (اليگاه مطلق) - راست مطلق - نوا مطلق (ومنه الحسيني والأوج والكردان / سيابة، بنصر وخنصر) - دوگاه مطلق (ومنه السيگاه والجهاركاه / سيابة وينصر) - عشيران مطلق (ومنه العراق والراست / سيابة، بنصر) - سيگاه مطلق (الأصح قرار سيگاه) - عراق مطلق.

(٢٢٩) «الموسيقى التركية»، موسوعة لافينياك / Encyclopédie de Lavignac، ٧. باريس، ١٩٢٢، ص ٢٠١٧-٣٠١٨؛ موتلو تورون: منهج العود (Mutlu Torun: Ud Metodu, Istanbul, 1998) إستانبول، ١٩٩٢، ص ٢٧-٢٩.

أو من برج النوا حيث يكون صوته حينئذ مركز غماز (يعني الخامسة التامة) للأول وقرارا للثاني».

وهو في نفس السياق، يشير إلى وجود علامة «يجعلونها على أسفل صدر عنق العود، مستعرضة تحت الأوتار، من خشب لونه مخالف للون صدر العود، ويحكمون وضعها بمكان ملاقة الثلث الأول من رأس العود بالثلثين الأسفلين، أي أنهم يقسمون المسافة الكائنة بين مطلق الوتر من رأس العود وبين الفرس المستعرضة على صدر أسفله، المربوط بها طرف الأوتار، إلى ثلاثة أقسام متساوية بالبركار، أو بغيره من آلات القياس، ويجعلون هذه العلامة عند نهاية الثلث الأول» (أي مكان دستان الخنصر). وهو يحدد فائدة هذه العلامة في أمرين مهمين.

- الأول: «إنه إذا حبس بالسبابة على زوج من الأزواج ونقر عليه، مع بقاء السبابة حابسة على ذلك الزوج فوق العلامة، يكون صوته مثل مطلق البرج الذي فوقه أو مثل جوابه. فلو أنه جس على الزوج الأول، من محل العلامة ونقر عليه، لكان صوته مماثلا للزوج الثاني، الذي هو الراست، وهكذا لو جس على النوا لكان صوته جوابا للدوگاه، ثم إن الدوگاه يصير بهذا العمل جوابا للعشيران. وبهذا العمل على الأزواج المذكورة يحصل امتحان صحة الدوزان وفساده».

- الثاني: أنه إذا أراد الموسيقي أن يصعد بيده إلى الجواب، لا يشذ بوضع أصابعه على محل الجواب، لأنه ينقلها حالا محل الجواب الذي لا يرتاب في صحته. وكذلك، عند تعرضه إلى تغيير أوضاع العزف، قائلا: «يرفع الموسيقي يده على عنق العود، إلى مكان العلامة الكائنة في الثلث الأول المتقدم شرحه، وهناك يحبس على الزوج الثالث بالسبابة، فيكون المحير، ثم بالوسطى عليه أيضا، فيكون البزرك، ثم بالبنصر فيكون الماهوران، ثم بالخنصر فيكون جواب النوا المسمى رمل توتي، وهكذا يرجع برجا برجا إلى المحير، ويبقى يده عند العلامة، ويتناول الماهور (أي الكردان) من أجوبة الزوج الرابع بالحبس عليه بالبنصر، ثم الأوج منه أيضا بالوسطى، وكذلك الحسيني بالسيابة، ثم يتناول النوا بالنقر على مطلق الزوج الثالث، ويرجع بيده إلى مكانها الأول، وينزل في بقية الأبراج برجا برجا حسب صعوده».

وفيما يتعلق بالدرجات الخاصة، يضيف قائلا: «أما الأربع التي يحتاج إليها

النوتة الغربية الحديثة، كانت مرتفعة بخماسية على ما هي عليه الآن (أي اليكاه يعتبرونه ري ٢ وليس صول ٢). لذا، فالتسوية المذكورة تكون كالآتي:

(٢ لا - صول ٣ - ري ٣ - لا ٣ - مي ٢ - ري ٢).

معنى ذلك، أنه يوجد بين الوتر الثاني والثالث - الثالث والرابع - الرابع والخامس (رباعية تامة كما هو متداول تقليدياً)؛ وبين الخامس والسادس (بعد)؛ بينما يوجد فوق الوتر الحاد وفي المرتبة الأولى، وتر مفرد هو أغلظ الأوتار، ويمثل أقصى قرارات العود. وهذا الوتر يعتبر إضافة مستحدثة في النظام الموسيقي التركي، تأثر به آنذاك، بعض الموسيقيين بالشرق العربي. وهو ما يفسر ما ذهب إليه كل من فيلوتو ومشافة في تشخيصهما لدوزنة العود في عصرهما. وهذا ما تؤكدته توجهات ذلك العصر، حيث اتبع الشريف محي الدين حيدر (١٨٩٢-١٩٦٧) مؤسس المدرسة البغدادية الحديثة للعود، نفس الطريقة السابقة، بما في ذلك وضع وتر القبا دوكاه (لا قرار) أسفل أوتار العود مع شدة أحياناً، قرار راست (صول قرار) ^(٣٣٠). وجاء في كتاب شكري يوسف المصري ^(٣٣١) الذي أفرد باباً الأول للعود الخماسي، ويعطي هذا الجدول لدوزنته وتبديل الأنامل على أوتاره (ونلاحظ بأنه مثل مشافة، لا يذكر إصبع الوسطى) :

- جدول ٢١ :

الأوتار	بدون	علامته	مفق	علامته	مفق	علامته	عفق	علامته
	مفق	النوتة	السبب	النوتة	البنصر	النوتة	الخنصر	النوتة
الأول	يكاه	ري					علامته	
الثاني	هشبران	مي	عراق	فا	راست	صول	علامته	
الثالث	دوكاه	لا	سيكاه	سي	جهازكاه	دو	علامته	
الرابع	نوا	ري ٢	حسيني	مي ٢	عجم	فا ٢	علامته	
الخامس	كردان	صول ٢	محير	لا ٢	جواب سيكاه	جواب سي ٢	جواب دو ٢	

هذه الطريقة القديمة التي وضع على أساسها الموسيقيون العرب، العديد من المقطوعات الموسيقية، صارت تعتبر خاطئة ^(٣٣٢) واستبدلوها باعتبار اليكاه (صول) - العشيران (لا) - الدوكاه (ري) - التوا (صول ٢) - الكردان (دو ٢) طريقة المتعارف عليها اليوم .

□ يعد محمد كامل الخلعي (١٨٧٦-١٩٢٨) ، من أبرز وجوه المدرسة الحديثة للموسيقى العربية، واكبها في إحدى أهم مراحلها حيث توسعت اتجاهاتها، من التقاطع مع الموسيقى التركية، إلى التأثير بالنموذج الغربي، في محاولة لـ «إصلاح الموسيقى العربية». من ذلك هاجس تعديل السلم الموسيقي (بعد تجزئة ديوانه إلى ٢٤ ربع متساوية)، والذي بدأ يستقطب اهتمام عددا من الموسيقيين العرب والأتراك والإيرانيين وغيرهم، مما أدخل تشويها فادحا في المقامية العربية والشرقية عامة. وقد نظر لهذا التوجه عربياً، ميخائيل مشافة وفقاً لما كان معمول به في عصره، وإن كان غير راض على تقسيماته. وواصله عدد من الموسيقيين المنظرين من بينهم محمد ذاكر (١٨٣٦-١٩٠٩) ^(٣٣٣)، والخلعي، وصولاً إلى لجنة السلم في المؤتمر الأول للموسيقى العربية (القاهرة ١٩٣٢) ^(٣٣٤) وذلك في معزل تام عن لجنة المقامات والإيقاعات والتأليف. ليس المجال هنا مناقشة سلبات هذا المنحى التعسفي على الواقع المقامي العربي، تعليماً، إنتاجاً وتذوقاً ^(٣٣٥)، ونكتفي بالقول إن انعكاسه على العود كآلة مرجعية للمقامية العربية، كان كبيراً.

ويأتي تأليف كامل الخلعي ^(٣٣٦)، ليحوصل جملة ما وصلت إليه الموسيقى العربية آنذاك، نظرياً وعملياً، حيث لم يترك شاردة أو واردة إلا وذكرها. فالمؤلف موسيقي متمكن، ومثقف مطلع ومتابع، لذا جاء عمله عاكساً للواقع الموسيقي في عصره، مع شروحات وتحاليل لا تقل أهمية. فهو بالرغم من قبوله للمبدأ القائم على تجزئة الديوان إلى أربع وعشرين ربماً، يشاطر نظرية أستاذه محمد ذاكر، الراضة لجعل هذه الأرباع متساوية، ويلج معه على ضرورة تحكيم الأذن خاصة بالنسبة لنغمتي العراق والسيكاه؛ متبنياً الجدول الذي صممه هذا الأخير في الفرض ^(٣٣٧). وبالكتاب فصل مهم عن الآلات، أولها العود الذي من جملة ما يقول في شأنه ^(٣٣٨): «ولهم في ضربه طرق وفنون تكاد أن تكون من المغيبات فهو سلطان الآلات بالاجماع وفي سماعه نفع للجسد وتعديل للمزاج وهذا علاج وأي علاج لأنه يربطب الأدمغة وينمش القلوب ويرزن العقول ويجلو الكروب وهو غذاء الأرواح وجالب الأفراح ومذهب الأتراح»... ويذكر من أشتهر بحسن التوقيع على العود «لخفة أنامله على أوتاره وحسن حركاته»، مصرحاً «أن أهل مصر قد اعتنوا بالعود زيادة عن غيره من الآلات». ثم يفيد بأن العود في عصره: «يشدون عليه خمسة أوتار مزدوجة لأجل ضخامة صوت النقر عليها وهي مختلفة في الغلظ والدقة. وقلما يزيدون زوجاً

● دخول استعمال المرنان/الشوكة الرنانة في دوزنة العود، بنوعيتها: «ديابازون ذو ساق» وهو مصنوع من الصلب ويستفاد الصوت منه بضربه على شيء صلب وتقريبه من الأذن؛ و «ديابازون قم» وهو مصنوع على شكل صفارة، وتوجد صورة لهما في اللوحة التوضيحية.

المهم والجديد عند الخلعي، رسمه رقبة العود مع موضع «عفق النغمات والأنصاف وبعض الأرباع بغاية الضبط والإحكام في التقسيم والتثبت الشافي من معرفة المحل الحقيقي لأي نغمة أو عربة حتى يتيسر معرفتها لمن يريد أن يعرف مواضعها بسهولة». ويتضح من الرسم، أن موضع إلتقاء الرقبة مع الوجه يعطي نغمة الرمل توتي (جواب النوا)، أي خامسة تامة، وهذا كما سبق وبيننا، يحتمه تصميم العود الشرقي. ومقابل لرسم الرقبة، يعطي الخلعي جدولاً للمقادير بالمليمتر، يتضمن اسم وموضع النغمة مع ما يقابلها من طول الوتر وذلك على الأوتار الخمسة الأساسية؛ موضحاً أن طول رقبة العود الذي اعتمده في القياس، هو: ١٩,٥ سم (١٩٥مم) - عرضها من جهة الأنف: ٤,٥ سم (٤٥مم) - من جهة ابتداء القصعة: ٥,٥ سم (٥٥مم). وكان طول الوتر من ابتداء الأنف وهو القطعة الرفيعة التي تصنع من السن أو ما يماثلها، الموضوعة في نهاية الرقبة من فوق

سادساً وهو قرار الدوكاه أو قرار الجهاركاه» (وهو يأتي بعد الوتر الحاد، مثلما هو الحال في الأمثلة السابقة). ثم يعطي التسوية التالية، من الأول إلى الخامس أي من القرار إلى الجواب (عنده شمال ويسار العود):

(يكاه (يسمونه أيضاً نهفتا)، وعند الحاجة، قرار السيكا أو قرار البوسلك - عشيران - دوكاه - نوا - كردان).

حتى يكون البعد بين مطلق ومطلق - ما عدا الأول والثاني - ثلاث نغمات (يقصد رابعة تامة).

وبالنسبة لأحسن طريقة للدوزان، يقترح ما هو مصطلح عليه في وقته: «أن يشد النوا فيكون جواباً لليكا - وإذا جس على النوا بالسبابة فيخرج منه صوت يكون جواباً للعشيران ويسمى الحسيني - ثم يجس على العشيران بالبصير فيسمع منه صوت قرار الكردان وهو الراس - ثم يجس على الكردان بالسبابة فيسمع منه صوت المحير أي جواب الدوكاه فيشد الدوكاه قراراً للمحير»...

كما يعطي إمكانيات أخرى لإصلاح العود، معللاً ذلك بالقول: «ولما كنت لا أريد من هذه الحياة إلا خدمة صالحة للشرق عسى أن يحيى ويتقدم فيه هذا الفن الجليل، وضعت طريقة إصلاح العود حسب الدوزان الأفرنجي»، اقتبسها من أحمد أمين الديك^(٢٣٩)، وقد دعمها بلوحة توضيحية. وشرح طرق أخرى، يسميها: «طريقة تصليح العود على مقام الجهاركاه»، و «الإصلاح بالأجوبة والقرارات» وهي طرق تعتمد على تجزئة الوتر؛ كذلك الأمر بالنسبة لمواضع استخراج النغمات، بالأوتار المطلقة (ويسمونها نغمات سليمة لحدوثها من غير عفق)، وتلك التي تحدث بواسطة العفق (مواقعها مرقبة): بالشاهد (السبابة)، والبصير، والخنصر. ونستنتج من هذه الشروحات، مايلي:

● إن الدوزنة المصطلح عليها، تنطلق من معالجة «النهفت (اليكا) بالشد والإرخاء حتى يعطي نغمة ري (قرار النوا) ثم يشد النوا فيكون جواباً لليكا»، أي الابتداء بالقرار اعتماداً على الصوت البشري، وهي تمام الطريقة التقليدية منذ الكندي.

● استمرار اعتبار اليكا (ري) وليس (صول ٢).

● استعمال الوتر السادس (قرار الجهاركاه) عند إضافته أسفل أوتار العود،

أي بعد الوتر الحاد.

(٢٣٠) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص ١٦.

(٢٣١) معلم الموسيقى الشرقية والنوتة الإفرنجية، مطبعة النجاح القاهرة (د.ت)، ص ٥-٦.

(٢٣٢) توفيق الصباغ: الدليل الموسيقي العام، دار الفكر العربي - حلب، ١٩٥٠ (العود، ص ١٤٩-١٦٩)

(٢٣٣) صاحب أول منهج مطبوع، لألة العود، عنوانه: تحفة الموعود بتعليم العود، القاهرة، ١٩٠٣، ص ٢٤، ص. تعرض فيه إلى إمكانية الوتر السادس والسابع.

(٢٣٤) كتاب مؤتمر الموسيقى العربية (القاهرة ١٩٢٢)، المطبعة الأميرية - القاهرة، ١٩٢٣، ص ٢٣١.

(٢٣٥) راجع في هذا الصدد، محمود قطام: «قضايا السلم والمقام في الموسيقى العربية»، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى (المجلد الثاني / العدد الأول)، عمان - بغداد، ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

(٢٣٦) كتاب الموسيقى الشرقي (ط، القاهرة، ١٩٠٤)؛ ط، ثانية، القاهرة - بيروت، ١٩٩٢. أتمه وهو في السادسة والعشرين من عمره (أي سنة ١٩٠٢)، أدهم الجندي: أعلام الأدب والفن، ج ٢، دمشق، ١٩٥٨، ص ٥٧٢.

(٢٣٧) المرجع السابق ص ٢٣؛ والجدول من كتاب محمد ذاك: حياة الإنسان في ترديد الأنحان، القاهرة، ١٨٩٤، ص ٥٠.

(٢٣٨) المرجع السابق ص ٤٨-٥٤. ومما يدل على سعة اطلاعه، فهو يحيل إلى مجموعة المصادر، بالنسبة لصناعة العود، أين الطحان: حاوي الفتون...؛ لمعرفة أسماء العود وأجزائه وأوصافه، إلى كتاب عبد الحميد نافع (مخطوط بالأزهر)؛ وكتاب محمد ذاك: تحفة الموعود...، وبالنسبة للعود السبعاني، الرسالة الضبابية وكتاب وصف مصر.

(٢٣٩) صاحب كتاب: نيل الأرب في موسيقى الإفرنج والعرب، القاهرة - بولاق، ١٩٠٢، ص ١٠٤.

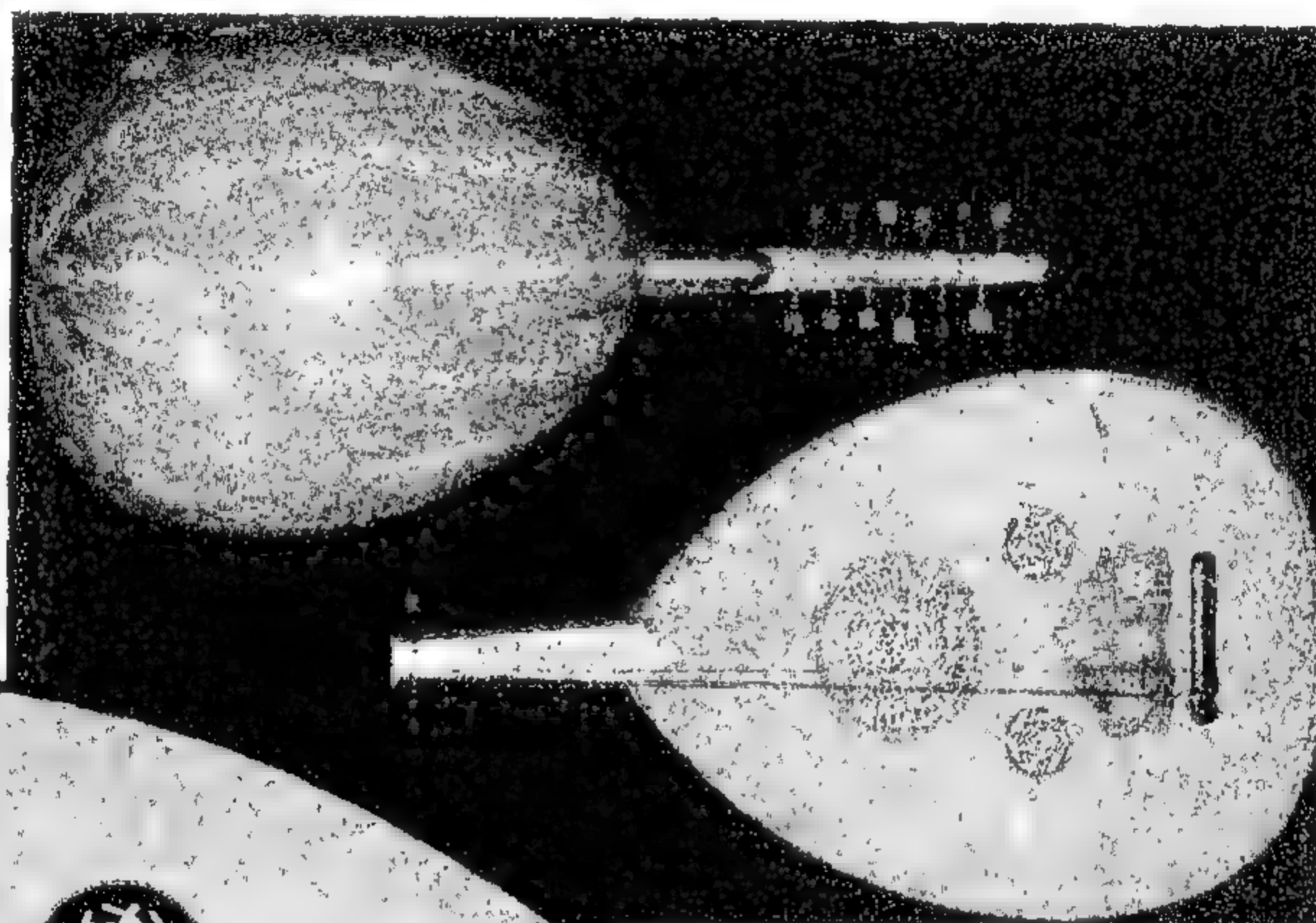
وبها حروز خفيفة لاستناد الأوتار عليها لغاية الفرس المربوط فيها أطراف الأوتار المصنوق على صدر العود من نهايته: ٦٤ سم (٦٤٠ مم). وهذا القياس هو «المصطلح عليه عند المجيدين في التوقيع على العود». وهو ينبه: «أما إذا طالت رقبة العود أو قصرت، فإن هذه المقاييس تتغير بالضرورة»، ويضرب أمثلة على ذلك.

□ استنتاج:

ويمكننا القول، بأن أعمال رواد التوجه «الإصلاحي» في مجال النظرية الموسيقية العربية (الذين برزوا أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين)، أمثال مشاقة، وأمين الديك، ومحمد ذاكر، والخلعي... قد فتحوا المجال أمام العديد من الاجتهادات، كان للعود نصيب منها، حيث بدأت القياسات تتتابع: رسم زند العود مرسوم عليه بالسنتيمترات مواضع أصوات الدساتين؛ جداول تمثل الدوسات والأصابع على أوتار العود لها أطوال محددة، مع اعتماد (٢٠٥)

وحدات قياس متنوعة: نسبة الوتر المهتز، الكومة التسمية، السنت، السار، الخ^(٢٠٥). ولا بد من الاعتراف، أن كل هذا التدقيق الحسابي الذي أطنب البعض في اعتماده وشرحه، يبقى نظري بالأساس، ولا يمكن أن يتعمله الابداع العملي للعازف^(٢٠٦).

أما على مستوى التطبيق، فيمكننا القول بأن ما أوردناه من شواهد يكفي للدلالة على أن العود «المشريقي» المعروف بـ المصري أو الشامي - وهو الأكثر رواجاً على الساحة الفنية العربية - بقي محافظاً - باستثناء بعض التغيرات الطفيفة لا تمس الجوهر، مثل غياب الدساتين - على أغلبية الثوابت التي رأيناها مع الرواد الأوائل: خمسة أوتار مزدوجة، تسويتها تتبع طريقة تتالي الرابعات (ثنائية بين الأول والثاني)، وهي على التوالي من القرار إلى الجواب: يكاه (يمكن تغييره حسب المقام) - عشيران - دوكاه - نوى - كردان (مع إمكانية إضافة وتر سادس). (صور ٢٠٥ - ٢٠٦: نماذج من العود الشرقي).



(٢٠٦)

ج / العود التقليدي المغاربي.

١. تاريخ الآلة وتسمياتها:

رأينا كيف كان العود بالمغرب والأندلس، مماثلا تماما للآلة المتعارف عليها ببقية مراكز الحضارة العربية الإسلامية، والتي تتبعنا توصلها بالشرق العربي. لكن واقع حال الموسيقى التقليدية بالمغرب العربي، يميزه اليوم الاعتماد على عود خاص ذو صفات تختلف نسبيا، عن النموذج الأصلي. هذه الصفات لا تزال مجهولة المصدر وكذلك الزمان الذي وجدت فيه، فمعلوماتنا حولها تعود بالأساس، إلى مراجع مغربية أقدمها لا يتجاوز القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي، والتي يظهر فيها ولأول مرة، هذا العود المتميز بمظهره، وتسويته ومصطلحاته الخاصة. وهو لا يزال - رغم المزاحمة المتزايدة للعود الشرقي - يشكل الآلة المرجعية للموسيقى التقليدية^(٢٤٢) حيث تتغير تسمياته حسب المناطق والمدارس:

- «العود العربي» في المألوف بتونس والشرق الجزائري؛
- «الكويترة» في الصنعة والفرنطاطي بالوسط والغرب الجزائري؛
- «عود رمال، انقلاب أو صويري» في الآلة بالمغرب الأقصى.

٢. خاصيات الآلة:

تظهر بهذه الآلة - مقارنة بالعود الشرقي - بعض التغيرات، سواء على مستوى الصناعة كما لاحظناه (في نسب قياسات الأجزاء والخامات التي تصنع منها)، والتي أثرت نسبيا في شكل الآلة ووزنها؛ أو فيما يتعلق بكيفية تسوية الأوتار وطرق جسيها، مما جعل لها طابع صوتي خاص وأساليب عزف تتفرد بها (صور ٢٠٧-٢٠٩، وكذلك صورة صفحة الباب الأول للفنان عمر بخشي) .

٣. عدد الأوتار، تركيبها وطرق تسويتها:

□ القاعدة العامة:

للآلة أربعة أزواج من الأوتار، تعتمد تسويتها على تداخل الخماسات، وليس على تقالي الرابعات المتعارف عليه في العود الشرقي. تتخذ الأوتار تسمية تتماشى مع المصطلحات المألوفة في التراث الموسيقي المغاربي، وهي من القرار إلى الجواب: الذيل - الماية - الرمل - الحسين / عوض الإصطلاح القديم: بم - مثلث - مثني - زير / أو الحالي: عشيران - دوكاه - نوا - كردان. وهي مستمدة من أسماء الطبوع (مقامات) الأساسية في شجرة طبوع التراث الموسيقي المغاربي (جدول ٢٣) .

- جدول مقارنة للتسويتين الشرقية والمغربية

أوتار العود وتسويته

اسماء الأوتار	التسلسل	المسافة الصوتية	ب- المدرسة العربية	
			أ- المدرسة القديمة	ب- المدرسة الحديثة
بم - عشيران	الأول	رباعية تامة	الأول	ذيل
مثلث - دوكاه	الثاني	رباعية تامة	الثالث	ماية
مثني - نوا	الثالث	رباعية تامة	الرابع	رمل
زير - كردان	الرابع	رباعية تامة	الثاني	حسين

ونستخلص من المراجع المغاربية^(٢٤٣) التي اعتنت بتقديم هذه الآلة، النقاط التالية :

● ترتيب أوتار العود: توظف حروف أربعة للتدليل على أوتار العود، وهي: الدال (الذيل) والحاء (الحسين) والميم (ماية) والراء (رمل)، تجمع في كلمة (ذخمر) بالنسبة لترتيب تركيب الأوتار من الأول إلى الرابع، على الآلة؛ وكلمة (ذمرخ) تبعا لتسلسل درجة ارتفاعها، من القرار إلى الجواب؛ و(حزمن) من الجواب إلى القرار. نلاحظ، أن الرمزين الأخيرين - بالرغم من اختلاف المصطلح - تماثل من حيث الترتيب، التسلسل القديم للأوتار: بم (ذيل) - مثلث (ماية) - مثني (رمل) - زير (حسين)؛ إحداهما تنسب للقدماء، والثانية للحكماء؛ بينما تعتبر الأولى الخاصة بتسلسل ترتيب أوتار العود المغاربي، ملخص لهما.

● خاصيات الضرب :

يستعمل في دس الوتر: السبابة (الشاهد) والبنصر (الضامن)، «ولا يدس ب الوسطى في ضرب العود بجميع الأوتار»
ينفرد بضرب المطلق وتران هما الذيل والرمل، ولذلك لا تصدر عن كل منهما سوى نغمة واحدة، ويشار إليهما بحريّة الذال والراء:
يجمع الضرب بين المطلق والدس وتران هما الماية والحسين. وبذلك يصدر عن كل منهما ثلاث نغمات: واحدة بالضرب على الوتر مطلقا، والثانية مع الدس ب السبابة، والثالثة مع الدس ب البنصر. ويشار إلى كليهما بحريّة الميم والحاء.

وبالتالي، يكون المدى الصوتي التقليدي للآلة في حدود الديوان الزائد، وهو ما يجعل العزف يركز على تنوع الوضعيات والطبقات الصوتية، إضافة لطابعه العمودي المتزامن في نقر الأوتار المطلقة والمهياة بحكم تسويتها، لإبراز التآلفات الأساسية. أما اللحن فيتم أدائه أساسا على الوترين الثاني والثالث (جدول ٢٤).

- جدول يلخص النقاط المذكورة :

الأوتار (١) (من القرار إلى الجواب)	الرمز (ذمرخ)	الأوتار (٢) (حسب تسلسلها على الآلة)	الرمز (ذخمر)	مطلق	سبابة (هامد)	بنصر (ضامن)
الذيل	الذال	الذيل	الذال	أ (دو)		
المائة	الميم	الحسين	الحاء	ب (ري)	ج (مي)	د (وفا)
الرمل	الراء	المائة	الميم	هـ (صول)		
حسين	الحاء	الرمل	الراء	و (لا)	ز (سي)	ح (دو)

✳ استعملنا للنوتة الغربية نسبي، فالهمم - كما هو الحال في النظام المقامي - مراعاة النسب الكائنة بين النغمات.

□ فيما يتعلق بتسوية الآلة، تشير المراجع المذكورة، أن العازف متى أدرك مواقع النغمات من أوتار العود أصبح عارفا بتقويمه، وبالتالي فهو لا يحتاج إلى قاعدة ضابطة. مع ذلك، توجد طريقتان لتسوية الآلة:

- الطريقة الأولى، تنطلق من وتر المائة نحو الذيل، عبر الرمل والحسين. وتتم على النحو التالي:

يقوم وتر المائة على طبقة معتدلة، نغمة: ب (ري)

✳ يدس بالسبابة في موضع البنصر، نغمة: د (فا)

✳ ثم بالبنصر في موضع أعلى، نغمة: هـ (صول)، وهي تساوي نغمة وتر الرمل

يقوم وتر الرمل بما يلائم دس المائة بالبنصر، نغمة هـ (صول)

✳ يدس بالسبابة، نغمة: و (لا)، ويسوى عليه وتر الحسين

يقوم وتر الحسين بما يلائم دس الرمل بالسبابة، نغمة و (لا)

✳ يدس بالسبابة، نغمة: (سي).

✳ ثم بالبنصر، نغمة: ح (دو) ويسمى شاب الذيل لأنه جواب وتر الذيل فيسوى عليه.

يقوم وتر الذيل في طبقة ز الشيخس ز شباب الذيلس، نغمة أ (دو).

- الطريقة الثانية، تنطلق من وتر الذيل:

✳ يقوم وتر الذيل على طبقة معتدلة، نغمة: أ (دو)

✳ يدس بالسبابة، نغمة: ب (ري) وهي تقابل نغم وتر المائة

✳ يقوم وتر المائة بما يناسب دس الذيل بالسبابة، نغمة: ب (ري)

✳ يدس بالسبابة في موضع البنصر، نغمة: د (فا)

✳ ثم بالبنصر في موضع أعلى، نغمة: هـ (صول) وهي تساوي نغمة وتر الرمل

يقوم وتر الرمل بما يناسب دس المائة بالبنصر، نغمة: هـ (صول)

✳ يدس بالسبابة، نغمة: و (لا) وهي تساوي وتر الحسين

✳ يقوم وتر الحسين بما يناسب دس الرمل بالسبابة، نغمة و (لا)

✳ يدس بالسبابة، نغمة ز (سي)

✳ ثم بالبنصر (شاب الذيل)، نغمة: ح (دو) وهي تساوي شيخ الذيل في جوابه الأعلى.

وبالنسبة للأبعاد، يوضح العلمي، أنه: « بين الذيل والمائة بعد طنيني (ثنائية كبيرة)، وبين المائة والرمل بعد بالأربع (رابعة تامة)، وبين الرمل والحسين بعد طنيني (ثنائية كبيرة)، فتسبته من الرمل كنسبة المائة من الحسين».

□ الوضع الحالي:

أما التسوية الحالية للأوتار، فهي وإن كان نظامها متشابه، تعرف بعض الاختلاف من حيث النسب الكائنة بين الأوتار، من ذلك:

✳ في الآلة المغربية:

يرتفع مطلق الحسين عن مطلق الذيل بسادسة كبيرة.

يرتفع مطلق المائة عن مطلق الذيل بدرجة كبيرة.

يرتفع مطلق الرمل عن مطلق الذيل بخامسة تامة.

يبدو أن هذه التسوية هي التي كانت متداولة في الأربعينات، عند أهل الفن بكل من تطوان وشفشاون^(٢٤٤)، بل والأكثر شيوعا بالآلة المغربية وتعرف بـ «مساوية المثلث»^(٢٤٥).

✳ في المؤلف بتونس والشرق الجزائري:

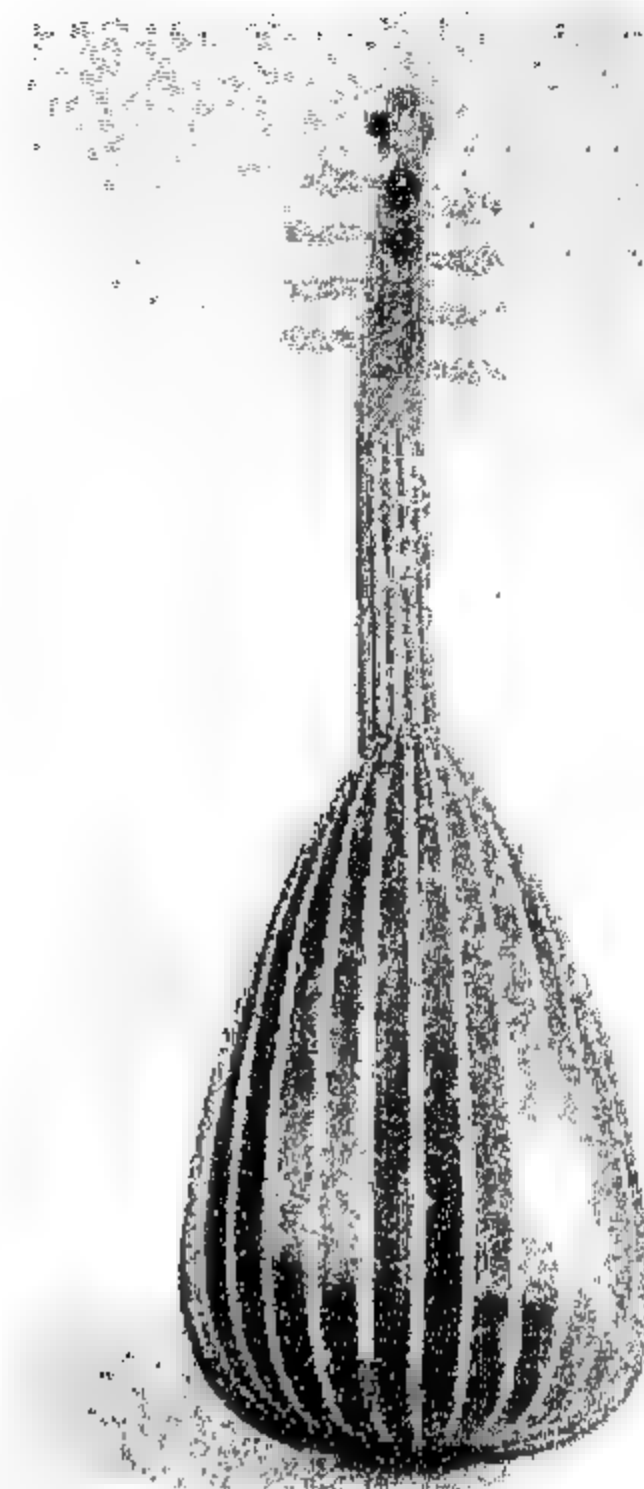
- وحسب مخطوط غاية السرور... فإن التسوية المتداولة في المؤلف التونسي، كانت

على النحو التالي:

✳ بين الذيل والحسين: ديوان (ري٢ - ري٣)

✳ بين الحسين والمائة: خماسية تامة (ري٣ - صول٢)

✳ بين المائة والرمل: رباعية تامة (صول٢ - دو٣).

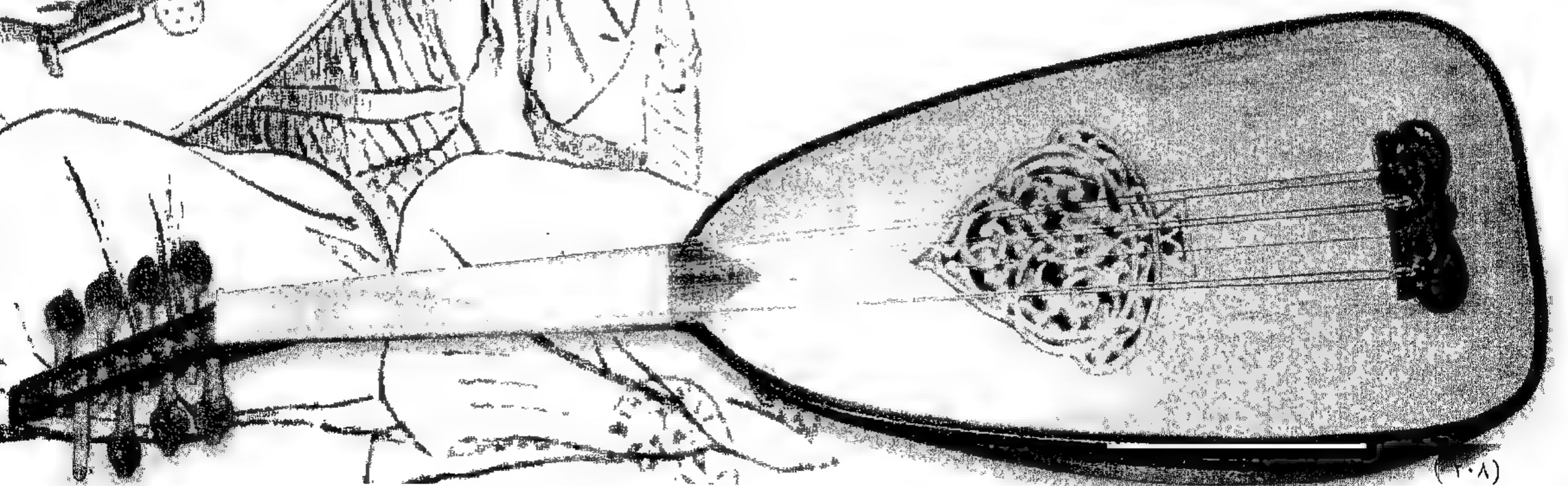


◀ (٢٠٩)

(٢٠٧ ب)



(٢٠٧ ا)



(٢٠٨)

د / العود التقليدي بالجزيرة العربية :

١. تاريخ الآلة ومسمياتها:

يذكر المطرزي (٦١٣هـ / ١٢١٦م) آلة كان يصنعها أهل اليمن، يسميها زمعزفس لكنه يصفها وكأنها «طنبور»^(٢٤٦)؛ أما عند الزبيدي (١٧٣٢-١٧٨١)^(٢٤٧)، فهي تشبه آلة كانت معروفة في شبه الجزيرة العربية، تحت اسم: قَبُوسٌ بالحجاز، قَبُوسٌ بَعْمَان، وقَبُوسٌ بحضرموت (qabus - qabbus - qanbus)

وتقدمها المراجع كنوع من يربط له شكل مستطيل، صندوقه الصوتي أكثر عمق ومجوف تماما، جانب من الوجه مغطى بجلد، والذراع لا يحمل دساتين، يُشد عليها ستة أوتار؛ طول الآلة الجملي: ١٠٠ سم، عمقها: ١١ سم، وعرض صندوقها الصوتي: ٢٥ سم. يرى البعض أنها أدخلت إلى الجزيرة العربية عن طريق الأتراك، لكن لا ندري متى تم ذلك^(٢٤٨). وقد تضاربت الآراء حول تاريخ اختراعها وأصلها خاصة وأنها تعرف في أماكن عدة تحت تسميات فرعية متقاربة^(٢٤٩).

٢. مورفولوجية الآلة:

يتميز القنبوس من أصناف الأعواد الصغيرة، والمقبض القصير، يحفر هيكل الآلة كتلة واحدة في جذع من خشب المشمش (البرقوق) أو الطنب المحليين، ويغطي الوجه جزئيا بلوحة تتأغم تندمج مع ملمس أو زند عريض، وفي الجزء الأخير بجلد رقيق يكون من جلد الغزال أو الغنم (ماعز صغير عادة)؛ هذا يجعل طابعة الصوتي أكثر عضوية مع الغناء التقليدي وأثرى تتأغما مقارنة بالعود الشرقي، كما أنه يستعمل أيضا للعزف والرقص معا^(٢٥٠) (الصور ٢١٠ - ٢١١).

وتنسب لأجزاء الآلة تسميات ذات دلالات تشبهها بجسد الإنسان (وكانها تمثل جسد طفل). وفيما يلي، جدول مقارنة مصطلحات قديمة كانت تستعمل بالحجاز (القرن ١٩ م) وتسميات يتم تداولها حاليا بين موسيقيي صنعاء (جدول ٢٥).

- جدول مقارنة مصطلحات القنبوس (التسميات الخاصة مرفقة بعلامة نجمة)

أجزاء الآلة حسب (التسميات المتعارف عليها)	الحجاز (القرن ١٩ م)	صنعاء (أواخر ٢٠ م)
الأوتاد / الملاوي	عصافير	مفاتيح / أصابع
بنجق / بيت الملاوي	عنق	رقبة

وهي لا تزال الأكثر تداولاً في لبعود العربي التونسي (*).

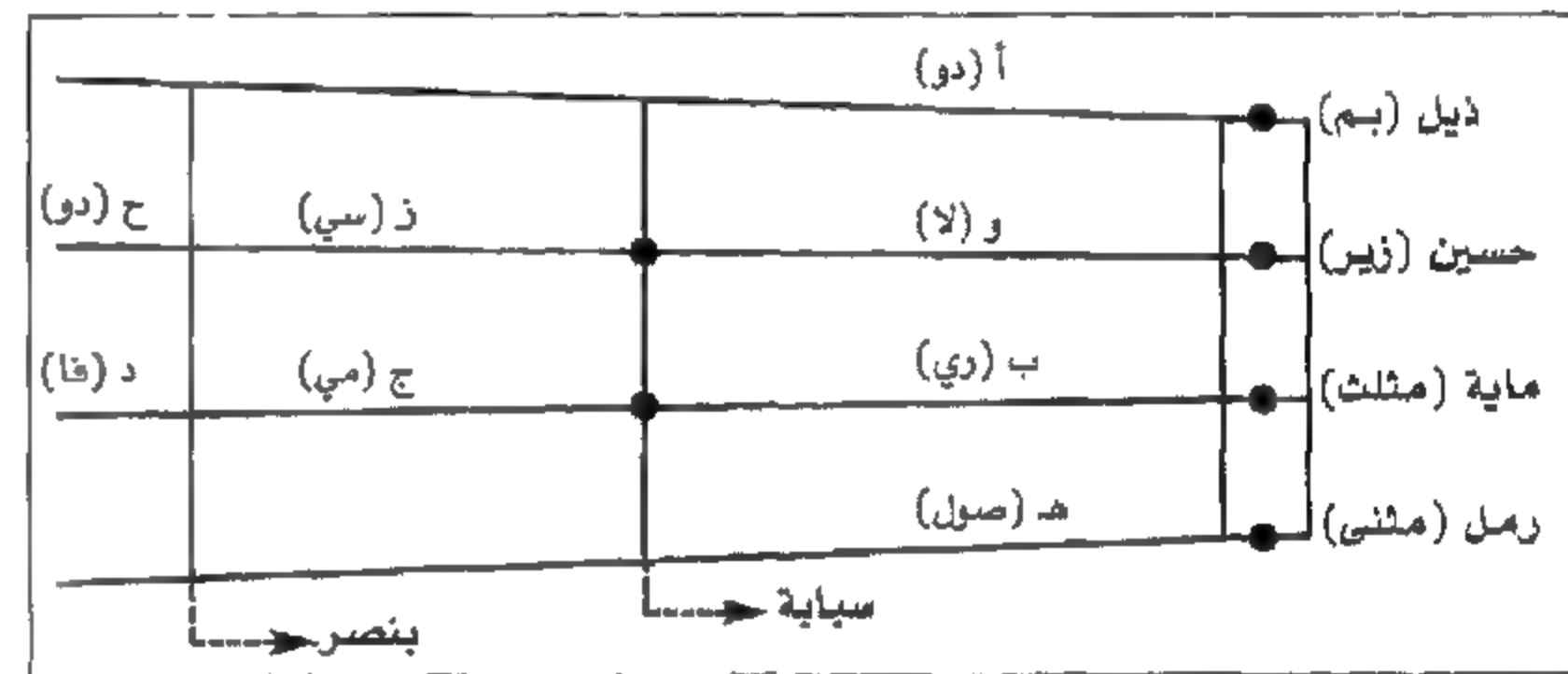
* في الصنعة والغرناطي بأندلس والغرب الجزائري:

- أما التسوية الأكثر شيوعاً في الكويترة الجزائرية، فهي :

■ بين الذيل والحسين : سداسية كبيرة (صول ٢ - مي ٣) ■ بين الحسين والمائة:

خماسية تامة (مي ٣ - لا ٢) ■ بين المائة والرمل: رباعية تامة (لا ٢ - ري ٣).

وهو ما يمكن ترجمته بالرسم التالي



(٢٤٠) راجع في هذا الموضوع، فؤاد محفوظ: تعليم العود، ٤ أجزاء، دمشق، ١٩٦٢-١٩٦٤؛ ١٩٦٦. استعمل فيه رسم زند العود، وجدول يمثل «الدوسات والأصابع لعود ذو خمسة أوتار»، وجدولان: الأول لوتر طوله ٦٣٠ مم، والثاني ٦٠٠ مم (ج ١، ص ١٠٦-١٠٩)؛ وكذلك السلم المربي الملون بالكومات (الرامت = دو)، والسلم التركي (الرامت = صول) مع مقادير المسافات ونسبة الوتر واهتزازه وتسمية النغم بالطريقة القديمة والحديثة (ج ١١).

(٢٤١) محمود قطاط: «قضايا السلم والمقام في الموسيقى العربية» مجلة البحث الموسيقي (مجلد ١١، العدد الأول)، المجمع العربي للموسيقى، عمان - بغداد، ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

(٢٤٢) محمود قطاط: التراث الموسيقي العربي الإسلامي / المدرسة المغاربية الأندلسية / المجمع العربي للموسيقى، عمان - بغداد، ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

Mahmoud Guettat: La musique arabo-andalouse / L'empreinte du Maghreb, Paris-Montréal, 2000, p.103 et suiv.

(٢٤٣) نذكر من بينها: محمد البوعصامي (أواخر الحادي عشر هـ / السابع عشر م): إيقاد الشموع في لذة السموع بالنغمات والطبوع، تح. عبد الميز بن عبد الجليل، ط. أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ١٩٩٥؛ محمد العلمي (١٦٨٨-١٧٢١م): الأنيس المطرب في من نقيه مؤلفه من أدباء المغرب، ط. حجرية، فاس، ١٨٩٧؛ محمود سيالة (النصف الثاني من القرن الثالث عشر هـ / التاسع عشر م): قانون الأصفياء في نغمات الأذكياء، مخ. المكتبة الوطنية - تونس / مكتبة المتحف المراقي - بغداد؛ غايه السرور والمثى الجامع بدقائق رقائق الموسيقى والغناء (حررته سنة ١٨٧٢ مجموعة من ضباط المدرسة الحربية بباردو / تونس)، مخ الجمعية الرشيدية - تونس؛ الفوئي، أبو علي: كشف القناع عن آلات السماع، الجزائر، مط. جوردان، ١٩٠٤ (ط. ٢، ١٩٩٥).

(٢٤٤) كما دونها أركاديو دي لاريا: توبة اصبيهان، صفحة ٣٦ من المقدمة.

(٢٤٥) ألكسيس شوتان: جدول الموسيقى المغربية، باريس ١٩٣٨ (١٩٩٩)، صفحة ١٢٩ - ١٤٥ (بالفرنسية). (*) في محاولة لتوسيع امكانيات الآلة، أضيف وترين في القرار (على تسوية العشيران واليكاه) وسمي العود «الطاهر» نسبة لشيخ المؤلف التونسي المرحوم الطاهر غرمه (١٩٣٣ - ٢٠٠٣).

الشواهد

~ الأوتار وطرق تسويتها:

خلافًا للعود الشرقي أو المغربي، وأوتار القنبوس تُثبت بواسطة زبيبة على طرف الصندوق، وتلتحق بالمفاتيح عبر مشط متحرك قابل للتغيير. عددها سبعة (ثلاثة مزدوجة من الأمعاء الغليظة - مصران الماعز) ، وواحد فردي معدني (مصران ماعز يجدل بألياف من المعدن، وغالبًا من النحاس أو الفضة)، أي ما مجموعه أربعة تكون من القرار إلى الجواب مواجهة إلى العازف، على الترتيب التالي:

(الجر أو اليتيم (راست / دوا) - الرخيم (دوكاه / ري) - الأوسط (نوى / صول) - الحازق (كردان / دو).

فيكون بين الثاني والثالث، والثالث والرابع: رباعية تامة؛ وبين الأول والثاني ثنائية كبيرة. وكما بينا بالنسبة لآلة العود عمومًا، تبقى ترجمتها بالنوتة الغربية الحديثة، تقريبية، إذ أن المهم هو احترام النسب الكائنة بين النغم، انطلاقًا من الطبقة الصوتية المعتمدة.

هكذا تتلخص تسوية القنبوس كالآتي (جدول ٢٦) :

ترتيب	تسمية الوتر	المقابل في العود الشرقي	مطلق	بالسبابة	بالينصر	بالخنصر
١	الجر / اليتيم	راست	دوا			
٢	الرخيم	دوكاه	ري	مي ١/٤	فا ١	
٣	الأوسط	نوى	صول ٢	لا ٢	سي ٢ (خاصة)	
٤	الحازق	كردان	دوا ٢	ري ٢	مي ٢ (خاصة)	فا ٢

فتكون منطقة أصوات الآلة، في وضعها الطبيعي، من بين نغمة اليتيم / راست وخنصر الحازق / جواب الجهاركاه (ديوان ورابعة تامة)، والنغمات التي تستخرج منها لا تختلف عن نغمات العود العربي التقليدي

تعطي أسماء الأوتار مؤشرات على العزف نفسه، إذ تستعمل أغلب الألحان صول ٢ كقرار، متطابقًا مع ارتفاع الوتر «الأوسط»، المعروف باسم «لسان الآلة»... لكن الجزء الأكبر من كل لحن يميل لأن يُعزف على وتر دو ٢ «الحازق»، وهي تسمية تضيف لها رواية أخرى تسمية «السقيم»، أي المريض أو الذي يجلب سقام الحب. وتربط هذه الرمزية بين دنف الحب وشدة الوتر. ويبدو أنها تعطي للصوت المرتفع امتيازًا

رقبة / ذراع / عنق / يد / ملمس / زند / لوحة	* شقفة	مقبض صدر (لمس / زند)
قصعة (العلبة)	قصعة	* جفرة (بطن) - * جهلة (ثقب)
الوجه (الجلد)		جلدة (او * ترشة؟)
مشط	فارس (فرس؟)	مشط
زبيبة (نقطة الربط)	زبيبة	* صرقة
شمسة		* خرشة

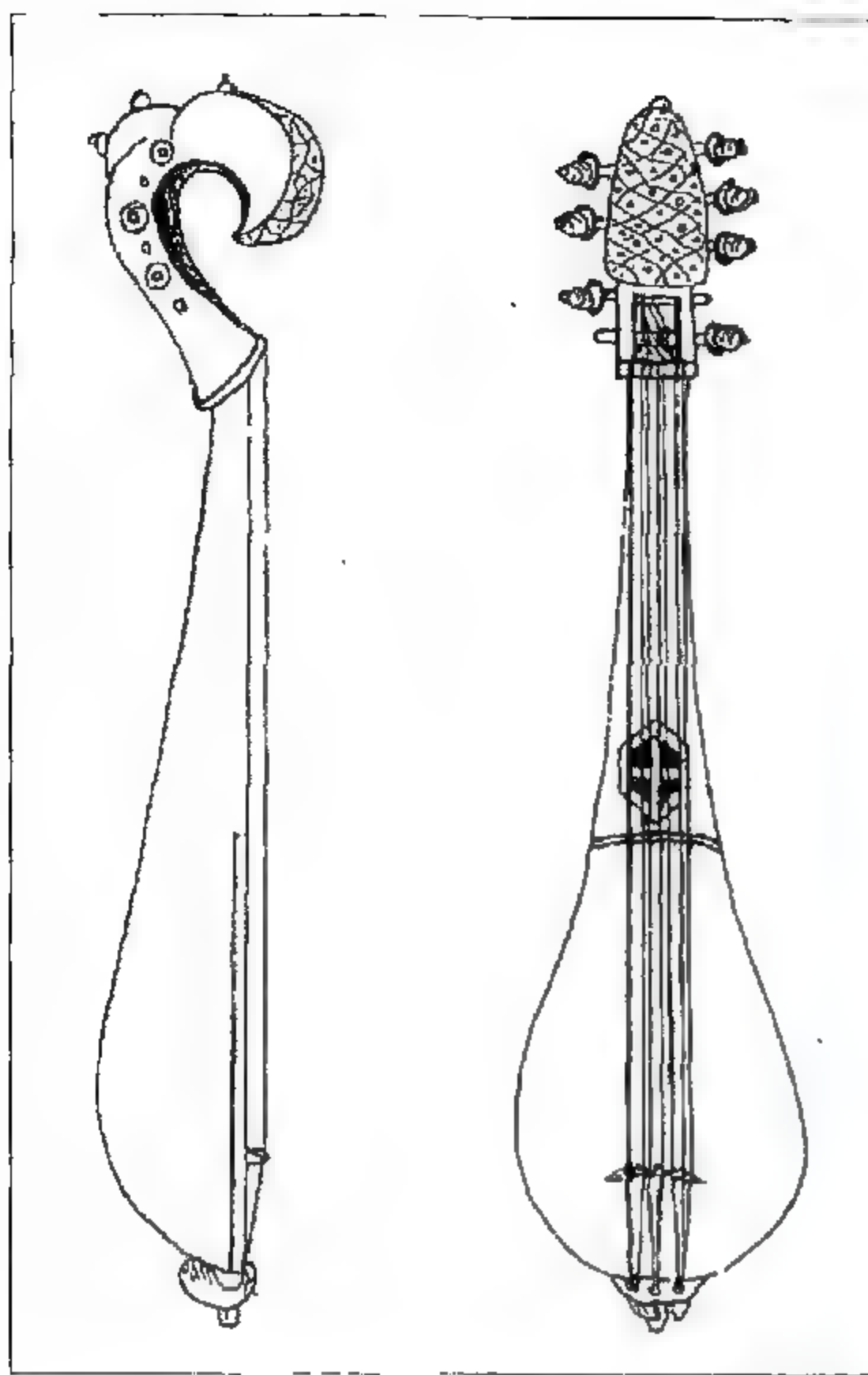
٣. حاضر القنبوس في الجزيرة العربية:

وإذا ما عدنا للواقع الموسيقي بالجزيرة العربية، نلاحظ، أن وجود هذه الآلة يكاد يكون اليوم حكراً على اليمن حيث يصنع محلياً ويسمى «طرب» أو «طربي» (تصغير لكلمة طرب)، انتشر من عدن، حيث كان يُعرف باسم «القنبوس» إلى مدغشقر وجزر القمر، واندونيسيا. (صورة ٢١٢). ولم يعد يعزف على هذه الآلة في صنعاء سوى عدد قليل من الأشخاص^(٢٥١).

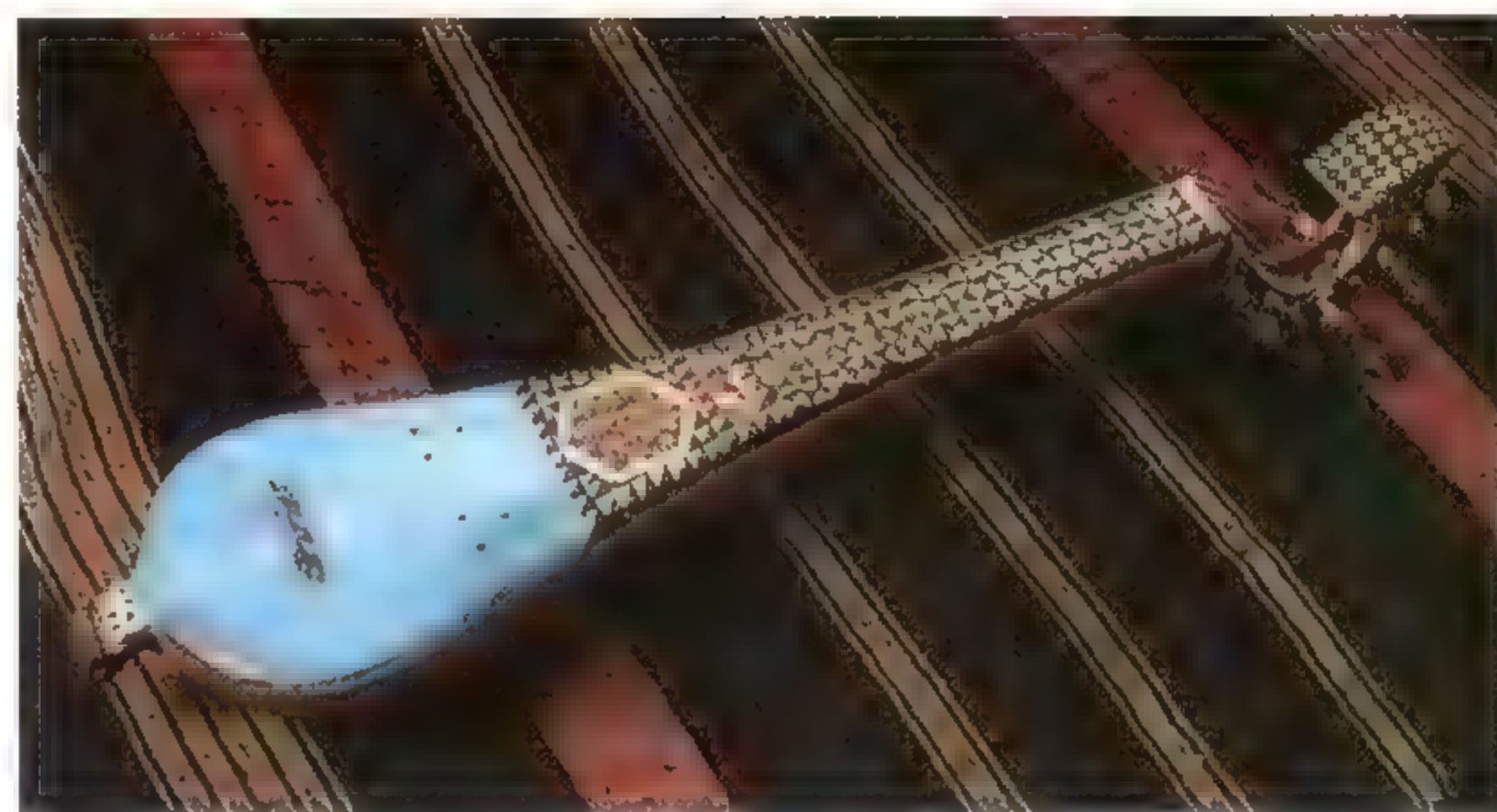
أما في بقية مناطق الجزيرة العربية، فيمكن أن نفترض نفس الشيء، خاصة وأنه كما سبق وأشرنا، هناك ما يثبت أن القنبوس كان متداولاً فيها منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وبالتالي، فمن المحتمل أن العود المحلي هو الذي كان سائداً، وأن العود الشرقي لم يكن منسجماً في الجزيرة العربية حتى بعد الحرب العالمية الأولى. أما الآن فقد صارت الأعواد تستورد من العراق وسوريا ومصر، أو تصنع على منوالها، وتقلص حضور العود المحلي (القنبوس)، بل اندثر تماماً ولم تبق منه سوى بعض الذكريات المتفرقة هنا وهناك.

□ آلة القنبوس في التراث الموسيقي اليمني :

لا تزال آلة القنبوس تحظى بمكانة كبيرة في التراث الموسيقي اليمني، فهي الآلة الموسيقية اللحنية الوحيدة التي ترافق غناء المدينة. حضورها قديم لدى الموسيقيين اليمنيين، وخاصة فناني صنعاء، يتمسكون من خلاله بأصالة تراثهم العربي، ويعتبرونه بامتياز «الوتر» الذي يمتلك القدرة على تحريك المشاعر، من ذلك جاءت التسمية القديمة للعود اليمني «الطرب» أو «طربي» ويميزونه على «الكبنج» أي العود المصري.



(٢١١)



(٢١٢)

▼ (٢١٠ أ)



(٢١٠ ب)

تعبيريا، ويعكس الرخيم بدوره الرقة والحنان^(٢٥٢)...

تنطلق عملية تسوية الآلة بشد وتر الحازق (الكردان) على أعلى طبقة يمكن أداؤها، ثم يسوى عليها وتر اليتيم وهو القرار، ثم يعفق عليه بالسبابة لضبط الرخيم (دوكاه)، وهكذا مع إمكانية تغيير التسوية حسب الطبقة الصوتية إلا أن النسب بين الأوتار تبقى كما هي.

- طريقة مسك الآلة وأساليب العزف عليها:

يحتضن العازف آله على مستوى منطقة وسط الصدر ويستعمل مضرايا من الخشب اللدن أو ريشة طير؛ أما عفق أصابع اليد اليمنى فيقتصر على الوضع الأول دون تغييره، لأن عرض زند الآلة يحول دون ذلك.

تقليديا، يستعمل المفني في هذا الفن الفردي آلة القنبوس الذي تميز به الغناء اليمني، بأسلوب عزفه الشديد الخصوصية. يتطلب التراث من العازف أن يجعل العود ينطق («يخليه يتكلم»، كما يقولون)، ويتوصل إلى ذلك بفضل آليات عزف محددة، وإن اختلف على تسميتها الموسيقيون. والتي يمكن حوصلتها في قسمين:

١) استخدام وتر واحد، وذلك على طريقتين:

● فرد، تفريد أو تفريق: عزف القاعدة أي اللحن الأساسي في وضعه المبسط بفرز المقامات الرئيسية واحدا واحدا .

● عزف اللحن مع جميع أدواره الإيقاعية، بواسطة توالي ضربات الريشة نحو الأسفل بنفس المستوى، مما يخفي النقرات القوية ومعه التعرف على نوعية الدور الإيقاعي.

٢ «خلط» العزف باستخدام عددا من الأوتار.

تقليديا، تتعاقب الطرق وتتداخل لإحداث تنوعات نغمية معبرة، تستوجب قوة في اليد اليمنى، وقدرة إحساس بالتزيين النغمي والإيقاعي في آن واحد. فالآلة هنا، تقوم بدورها الكامل نغما وإيقاعيا، وبالتالي فإن العازف ليس في حاجة إلى ضابط إيقاع. ولليد اليسرى خاصياتها في عفق الأوتار التي بحكم طبيعة الآلة متباعدة نسبيا بمشد التناغم، مما يمكنها من إحداث النغم دون تدخل اليد اليمنى؛ وكثيرا ما يتم ذلك عند تزيين العزف بالتعاقب مع نغمات أخرى أو النغمات ذاتها في نفس الوقت، وهي كلها فرص يسمى العازف من خلالها خلق فرص تأثيرات نغمية-إيقاعية، تتعدد في تطبيقاتها، أساليب العزف أو لنقل طرق نقر الأوتار وعفقتها، وكذلك المصطلحات الخاصة للتعريف بها، من ذلك:

● «سلس» : وهو الأسلوب الأكثر شيوعا، ويتمثل في نقر الوترين الرئيسيين الأوسط والحازق، في آن واحد تقريبا، وإن كان الخلط اللحني يتم أساسا على الأول مدعوما بدوسة

سريعة على الثاني مطلقا، ويمكن أن تقوم دوسة أصابع اليد اليسرى مقام نقر ريشة لتحريرها وتمكينها من أداء السلس. ويقدر ما تعطي سرعة الانتقال بين القرار والجواب، انطباع الحماسة، فإن التدفق الصاخب للنقر وندرة تطابق السلس مع قوة اللحن، يترك شعورا بعدم الاستقرار الأسلوبي.

● «الضفارة» : وهي توظيف الوتر الأوسط بصورة رئيسية، وفي نفس الآن جس الوتر الرخيم بنقرة من الريشة نحو الأسفل - عادة مع كل وقت من الأوقات القوية للإيقاع - من نتائج إحداث توافق رباعي أو خماسي، مع تناغم وتكامل بين النغمات المصاحبة.

● «الترييش» : استخدام مكثف وشديد للريشة، أي في ارتماش صوتي تتعاقب فيه نقرات الريشة في الاتجاهين، الأسفل والأعلى، وذلك على نحو متقطع أو متواصل، خاصة في أسلوب «المطؤل» .

□ في التراث الموسيقي العُماني: وإن كان يعسر العثور اليوم على آلة القنبوس (وهي التسمية التقليدية العُمانية)، فإنه ثمة دلالات تعود إلى القرن الثامن عشر، تشير إلى وجودها في التراث العُماني. فهي من أعرق الآلات الوترية - من صنف العود- استعمالا في سلطنة عُمان، من المرجح أن تاريخ تواجدها بالموسيقى العُمانية أقدم من ذلك بكثير، وهي عموما، أسبق من العود الشرقي وهذا ربما يفسر سبب إطلاق شعبيا اسم القنبوس أحيانا على آلة العود عموما. كما يمكن أن يستدل على أهمية أثر الآلة من خلال احتفاظ التراث العُماني بما يعرف بـ«صوت القنبوس»، أحد مراحل أداء «الشرح» وهو من الصيغ الموسيقية بصالة ومرباط - محافظة ظفار. وما شيوخ هذه التسمية عند الموسيقيين التقليديين، إلا دليل واضح، لا على وجود الآلة فحسب، بل وعلى أهمية الدور التي كانت تلعبه في الموسيقى العُمانية مما أدى إلى نسبة هذا الصوت إليها.

وفي عُمان اليوم مثل بقية دول الخليج العربي، انتشر استعمال العود الشرقي، وإن كان أسلوب العزف قد حافظ على بعض من خصوصياته، من ذلك كيفية استخدام الريشة، أو ما يسمى باللهجات العُمانية «نقش»، و« ينقش العود» أي يعزف عليه، وهو اصطلاح وصفي القصد منه في الموسيقى العربية عموما، جودة العزف ورقته وعمق تأثيره في النفوس، ومن المعروف تقليديا، استعمال آلة العود في غناء التسميع وغناء الصوت (غناء طربي شهير في سلطنة عُمان والجزيرة العربية)، ومنذ السبعينات شاع استعمال العود الشرقي على نطاق واسع^(٢٥٣)، وصار يمثل الآلة الوترية الرئيسية في الموسيقى العُمانية، وازدادت مكانتها، وتنوع استعمالها، وكثر عازفيها منذ بداية النصف الأخير من القرن الماضي كآلة مصاحبة

للغناء. وبفضل مجموعة من رواد الغناء العُماني، استطاعت هذه الآلة أن تضيف بطابعها الصوتي وأساليب استخدامها عبر مسيرة تمتد إلى أكثر من قرن، ألوانا غنائية جديدة تعتمد بشكل خاص على كيفية توظيف هذه الآلة وما تبعها من آلات وترية متنوعة تمت إضافتها اليوم في الموسيقى العُمانية.

عمليا، اتسم أسلوب عزف العود عند رواد الموسيقى العُمانية بتقنيات بسيطة في استخدام الريشة (من الخشب في بداية الأمر)، وتنوع أوضاع الأصابع واستغلال المساحة الصوتية للآلة، غير أن طبيعة التركيبة النغمية والإيقاعية للموسيقى العُمانية، مع مهارة العزف، ميّز هذا الأسلوب بخصائص فنية وتقنية نادرة، وهو ما نلاحظه بشكل خاص في غناء الصوت، وأغاني التسميع: البستات والختام، وفي غيرها من الصيغ الغنائية العُمانية الأخرى... ولو استعرضنا حضور هذه الآلة منذ أن أدخلها إلى الغناء العُماني المعاصر الفنان حمد حليس (وهو أستاذ الفنان سالم بن راشد الصوري) في مطلع القرن الماضي، فسلاحظ تعاظم مكانتها باطراد كألة محببة لدى جمهور المستمعين والموسيقيين، وخاصة العازفين منهم؛ وقد اتسع دورها من مسابرة للغناء، إلى العزف المتخصص بمختلف أساليبه توجهاته.

□ في التراث الموسيقي لشبه الجزيرة العربية عموما: ينسب إدخال العود إلى الكويت للفنان عبد الله الفرج (١٨٣٦ - ١٩٠١)، ويُقال أن الآلة كانت تُصنع من «خشب كبيرة جدا وهي قطعة واحدة ثم يحفرونها ويرقونها، وينقشون به وردة» (شمسية)، وكان «يختلف على العود المصنوع من عدة قطع مثل الذي يسمونه شامي أو غيره». كما تقيد شهادات بعض الفنانين من الذين عزفوا عليه، أن العود القديم كان «أصغر حجما من العود الحالي، ووجهه مرقم بجلد، وله فتحة صغيرة تحل محل الوردة»^(٢٥٤). وهو ملازم لغناء الصوت الذي يتمتع بشعبية واسعة في الكويت، من ذلك:

أنظم أبياتك على ذا العود ❖ يالله عسى نبلغ المقصود

كما تنسب إلى عبد الله الفرج طبيعة «وزن» (دوزنة) الوتر مع استبدال المصطلحات وتغيير المفاهيم: (الشرار، المثاني، المثالث، البام، الراخي)^(٢٥٥).

على قول حكماء العرب.

شدت فجلت أسماعنا بمخفف ❖ يحدثها عن سرها وتحديثه

مشاكلة أوتاره في طباعسها ❖ عناصر منها أحدث الخلق محدثه

فلنار منه النزر والبهيم أرضه ❖ وللريح مثاه وللماء مثله

ولا تزال هذه المسميات ممارسة عند عدد كبير من الفنانين القدامى وبعض المعاصرين المخضرمين، يمارسونها بإطلاق هذه الصفة، عوض: الكردان، النوا، الدوكا، العشيران، اليكاه...

وإذا كان لا يوجد دليل يذكر على حضور آلة العود حتى بداية القرن العشرين، فذلك يعود دون شك، إلى الموقف الرسمي الرافض آنذاك، للموسيقى عموما. على الرغم من ذلك، لا يستبعد بأن العود كان معروفا. ففي البحرين مثلا، كان يستعمل في كثير من الدور، نظرا لغياب النوافذ فيها، ولأن الكثير منها كان غائر في الأرض، حيث كانت أشبه بأقبية. (فالجلسات الأدبية والموسيقية تُعد حدثا اعتياديا ومشاعا، وللعود فيها مع الغناء مكان الصدارة). ويعزى رواج العود التقليدي إلى نشاط الموسيقي محمد بن فارس (بين ١٩٢٠-١٩٥٠ تقريبا) الذي أولى اهتماما بالغا بفن عبد الله الفرج، هذا مع الازدهار المتميز الذي عرفه ولا يزال فن الصوت في كامل المنطقة، والذي يرتبط أداؤه أساسا بالعود. والتقسيم الذي يتمتع بصفات خاصة، لا يُقدم بأي آلة أخرى غير العود الذي يعرف رواجاً وشعبية واسعة^(٢٥٦).



يبقى العود في كامل الجزيرة العربية، الآلة الوترية الرئيسية في الموسيقى التقليدية. ويساند مطرب الصوت مساندة رئيسية عازف العود (كان يُطلق عليه أحيانا، لفظ «المكبس»)، الذي لا يقتصر دوره على ترديد اللحن المغنى فحسب، بل كان يضيف من قدراته أنغاما تأليفية تتوافق مع اللحن الأصلي وتتداخل معه في نسيج لحني- إيقاعي في غاية التكامل والانسجام؛ وغالبا ما يكون المطرب هو عازف العود فيضيف ما يحلو له من حليات وزخارف. ويوجد عدد كبير من الفنانين حققوا شهرة واسعة بعزفهم المتميز على العود، بارعين، متمكنين من أسرارهم وتقنياتهم، محافظين - بالرغم من اعتمادهم العود الشرقي - على خصائص الأسلوب التقليدي وجمالياته.

هـ / العود العراقي والتغيرات الحديثة: جاء نتيجة التثاقف الإيجابي الذي حصل بين المدرستين العربية والتركية والدور الذي لعبته في هذا المضمار مدرسة بغداد للعود، شهدت الآلة تغييرات جذرية على مستوى الصناعة، وكذلك من الناحيتين العملية والتقنية. فهو يتبع تسوية مرتفعة بالنسبة للعود التقليدي، بحوالي الخامسة، مع إمكانية وضع بعد الوتر

الحاد، وترا سادسا يكون على حوالي الديوانين والسادسة في القرار. وهذه التسوية تأتي كما يلي: (دوكاه - بوسلك - حسيني - سهم - عجم) .. هذا مع تطوير تقنيات الريشة وإبراز التفاصيل اللونية للصوت، وبالتالي التركيز على الأداء المفرد للآلة والجمع بين أسلوبَي التطريبي والتأملي، وهو ما سنتناوله بالتحليل في فصل التغيرات.



❑ **تنوع أساليب العزف على العود وخصوصياته في الوطن العربي:**

لقد واكب تنوع الأعواد التقليدية، خصوصيات تبرز ملامحها في الطابع الصوتي للآلة وفي أساليب العزف عليها عبر الوطن العربي، من المغرب غربا وحتى خليج عُمان شرقا، وذلك حتى مع انتشار العود الشرقي وتعميمه مع انحسار الأعواد المحلية. لقد توحد تقريبا نموذج العود المستعمل حاليا في كل الدول العربية، إلا أن أسلوب العزف بقي محافظا على طرافته وخصياته الفنية والجمالية بشكل ملحوظ من منطقة إلى أخرى، عاكسا معه روح البيئة الموسيقية والاجتماعية المتوارثة عبر الأجيال.

فالمستمع إلى الألحان المتدفقة من هذه الآلة، يلاحظ بما لا مدعاة فيه للشك، كيف أنّ الفن الموسيقي العربي بقدر ما هو يتسم بطابع كوني موحد في أصوله وأبعاده الجمالية المتكاملة، فهو يعبر عن تنوع روافده وتميزها تبعا للمحتوى الاجتماعي وطاقات الإبداع فيه. يتعدّى التأثير الجمالي لهذا التنوع ليستوعب الواقع الاجتماعي والنفسي بشكل شمولي، متكامل وهادف، فهو يعكس وعيا جماعيا ويقدم سجلا حيّا يكشف عن طبيعة الأفراد وقواعد سلوكهم وأنماط حياتهم العملية والفكرية والشعورية.. كما هو يؤكد على مدى ارتباطها بالمحيط الاجتماعي والحضاري الذي انبثقت عنه – لذا فإنه لمن العسير الإجماع على أفضل عازف للعود في الوطن العربي، وإن وُفق بعضهم في التميّز، ذلك لأنّ التقسيم الجمالي هنا، لا بد أن يتمّ حسب المنظور الاجتماعي - الحضاري وأسلوب العزف الناجم عنه... وإذا ما اعتبرنا الثروة الهائلة التي يزخر بها العالم العربي حيث تتناغم على امتداد مساحته من المحيط إلى الخليج، أنواع لا متناهية من الموسيقى الكلاسيكيّة والشعبيّة بخصائصها وأبعادها العقائديّة والدينيّة المتعدّدة، لو اعتبرنا ذلك، لأدركنا مدى أهمية الحفاظ على هذه الثروة، وضرورة الانفتاح والتكامل الواجب اعتماده ودعمه لا بين مختلف الموسيقيين العرب فحسب، بل وبين مختلف القنوات الخاصة بهذا المجال.

المصادر

(٢٤٦) Landberg: Arabica, III, 15, 29, 113.

(٢٤٧) تاج العروس ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٦٥ .

(٢٤٨) فارمر: دراسات....(Farmer:Studies, p 72) ويُعتقد أنّ القمبوس «هو آلة المزهَر نفسها أو العود العربي القديم... وذلك استنادا إلى عدم وجود آلة أخرى شبيهة بها في العالم، وإلى عوامل تاريخية أيضا بينها أن جنوب الجزيرة ظل قرونا طويلة يحتفظ بالكثير من المادّات والتقاليد. ويمرّز ذلك أن القمبوس وجد في منطقة كوكبان من الشمال اليمني وهي منطقة ظلت بمنجاة من التأثيرات الغربية التي تعرضت لها باقي الأجزاء اليمنية والعربية».

(٢٤٩) راجع ما ذكرناه سابقا، حول القويوز في الفصل الثاني من الباب الثاني.

(٣٥٠) صغر حجبه جعله آلة مثالية لعزف الموسيقى خلال فترات المنع.. ويحكى أن قاسم الأخفش كان يملك عودا مقطع الأوصال (أي كان مفصلا يوصل بين جزئيه) حتى يسهل إخفاؤه عن الناظرين، وعند ما يصل إلى المكان المقرر يعيد تركيبه ليصبح عودا. وكان يقول: «كنت ألفه ببطانية فأشعر وكأني أسهر في اتجاه الرادع» (أحد سجون الإمام).. يذكّرنا هذا بعود الفارابي الذي عزّف به أمام سيف الدولة. من ناحية أخرى، لا يبدو أنه وجد احتراف لصناعة الأدوات الموسيقية منذ الفترة الرسولية، فكان النجارون أو الموسيقيون هم من يصنع آلة «الطرب». هذا لم يمنع وجود أنواع تتسم صناعتها بجودة عالية، بعضها جاء من المناطق المجاورة مثل العجاّز في القرن الثالث عشر هـ / التاسع عشر م، فارمر:

Farmer: "Meccan Musical Instruments", in Journal of the Royal Asiatic Society, part 3, 489-505; Studes in Oriental Musical Instruments, Boston, 1978; in Studies in Oriental Music, II, Frankfurt, 19 86, p.79-100.

وهي مقارنة بين آلة القنبوس الحالية وآلة مشابهة توجد بمتحف ريكس ميوزيام / Rijksmuseum بأمستردام، ضمن مجموعة Hurgronje ، عن فارمر، المرجع السابق. وهذا تشبيه اليمني لآلة بجسد الإنسان يحيلنا مرة أخرى إلى أسطورة لامك التي ذكرناها بالباب الأول.

(٣٥١) غانم، جميل: «العود الصنماني» ، مجلة القيثارة، مجلد ٢٤ و٢٥، بغداد ١٩٧٥-١٩٧٦، ص ٢٥؛ محمد مرشد ناجي: الغناء اليمني القديم ومشاهيره، صتماء ١٩٨٣؛ محمد عبده غانم: شعر الغناء الصنعائي، بيروت - دار العود،١٩٨٠؛ عبد الله البردوني: فنون الأدب الشعبي في اليمن، ط٤ ٢، بيروت - دار الحد ثة، ١٩٨٨؛ جان لامبار (Jean Lambert: Médecine de l’âme, Paris, 1997)

(٣٥٢) كان الاعتماد على آلة العود المصنوعة محليا، أما العود الشرقي فكان قليل الاستخدام في اليمن حتى مطلع القرن العشرين. وقد بدأ انتشاره في مدن خلال ثلاثينات القرن العشرين. ونتج عن ذلك لتخلي عن بعض التوافقات التي مع ذلك لم تؤد إلى تغيير تام في الأسلوب والممارسة. لكنها تضيف وترا خامس يسمح بنغم رتيب على (صول١) يدلا من (دوا) ، ويسمى الخامس (بالنتيجة، يعاد دوزنة اليثيم إلى الرابعة، مثل الأوتار السابقة، أي (لا) ويسمى عندئذ الرابع وتبقى الأسماء الأخرى مستخدمة). وهي تمام تسوية العود الشرقي، ويهدف التمكن من النناء بصوت مرتفع، يضيف البعض، وترا حادا يشدونه على الرابطة العليا (صول٢)، وليس في القرار كما هو متداول في المشرق. والعود المشرقي يسمى في صنعاء «كبنج» ويبدو أنه تصحيف شعبي للفظ لك«منجه».

(٣٥٣) محمود قطاط ومسلم الكثيري: آلات الموسيقى التقليدية العُمانية، مركز عُمان للموسيقى التقليدية - وزارة الإعلام، مسقط ٢٠٠٤؛ مسلم الكثيري: الموسيقى العُمانية ، مركز عُمان للموسيقى التقليدية - وزارة الإعلام، مسقط ٢٠٠٥ .

(٣٥٤) أحمد البشر الرومي: عالم الفن، عدد ٨٤، ص ٦-٧، الموسوعة الفنية، ص ٢٤٢-٢٤٦ يرجح حسب الروايات أنهم كانوا يأتون بالآلة أو بالخشب التي تصنع منه، من الهند وأنه ما زال يُحتفظ بأربعة عيdan من هذا النوع. ويُستشهد في هذا الصدد بذكر الأصفهاني للعود زالمحفور، وهو عود ممول من عود هنديس، الأغاني، ١٤١/٩ ؛ ١٢٤/١٠؛ عالم الفن، ٨٦/ ص ٢٤-٢٥)؛ يوسف الدوخى: الأغاني الكويتية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، ١٩٨٤

(٣٥٥) يوسف فرحان الدوخى: الأغاني الكويتية، ص ٤٦؛ نهاية الأرب، ٧، ص ١٢٢

(٣٥٦) المالكي: أغاني البحرين الشعبية، ١٩٩٩؛ يول روفستج أولسن: الموسيقى في البحرين / الموسيقى التقليدية في الخليج العربي، ترجمة قاطمة الحلواجي.

□ تعديلات وابتكارات طرأت على آلة العود في العصر الحديث

عموماً، لم يطرأ على آلة العود التقليدية تغيير جوهري يذكر، باستثناء بعض المحاولات الجزئية شملت الذراع والصندوق المصوت، والأوتار وبعض النواحي المتعلقة بالصناعة... غير أنها بقيت محدودة ولم تنتشر؛ وحافظ المظهر المميز للآلة على ثوابته، والتي من دونها تفقد صفتها ونوعيتها. لذلك نلاحظ أن أقصى الإضافات التي أدخلت لم تمس الشكل ولا طبيعة التركيب، ويمكن حوصلتها في النقاط التالية:

أ / مكونات الآلة:

١. على مستوى الصناعة:

- صممت مقاييس جديدة للعود بأحجام مختلفة، وأحدثت تعديلات في الرقبة والقصة مع احتفاظ العود بشكله الأصلي: إطالة الرقبة، وتجويف القصة من جهة اتصالها بالرقبة، هذا مع تحديد طول الوتر من الأنف إلى الفرس... وذلك بهدف تسهيل العزف على مختلف الأوضاع، وتمكين العازف من الوصول إلى منطقة البوزسيونات بسهولة ومرونة، وجعل الصوت أكثر ضخامة وقوة.

- جعل الفرس (رافعة الأوتار/ المشط) في العود متحركة بحيث يتمكن العازف من التحكم في أطوال الأوتار، وبذلك يمكنه العزف على الطبقة التي تريح المغني ولا يضطر إلى تغيير تسوية الأوتار. أو التغيير من موضع حامل الأوتار (الفرس) ليصبح في قاعدة العود عوضاً عن صدره، بما يجعله قادراً على تحمل مزيد من الضغط والشد، ثم إضافة حاملاً آخر متحركاً للأوتار ليسهل وضع الأوتار بشكل أكثر ملائمة من قبل.

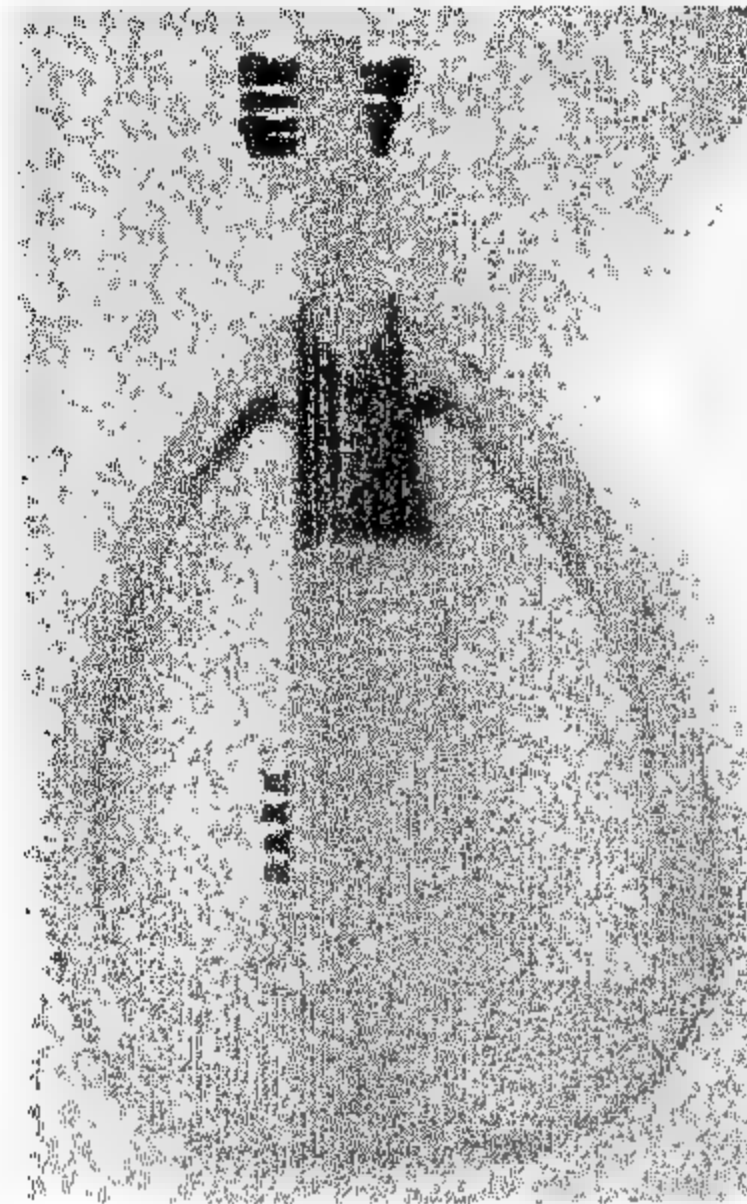
- الاستعاض عن المفاتيح الخشبية القديمة بمفاتيح معدنية لولبية عن غرار مفاتيح الكيتار والماندولين والبيانجو، وهذه المفاتيح ذات رؤوس مسننة، واستخدامها يجعل الأوتار تحافظ على ضبط أصواتها (دوزان) زمناً طويلاً بخلاف المفاتيح الخشبية التي تتعرض للاسترخاء.

- استحداث (عود ذو السحب الخلفي، أي ربط الأوتار من خلف الوجه): بهدف إيجاد حل للخلل الفني (الذي يصيب العود باستمرار بسبب تأثره بالتقلبات الجوية والرطوبة وارتفاع درجة الحرارة...) فكان الحل في تغيير ربط الأوتار

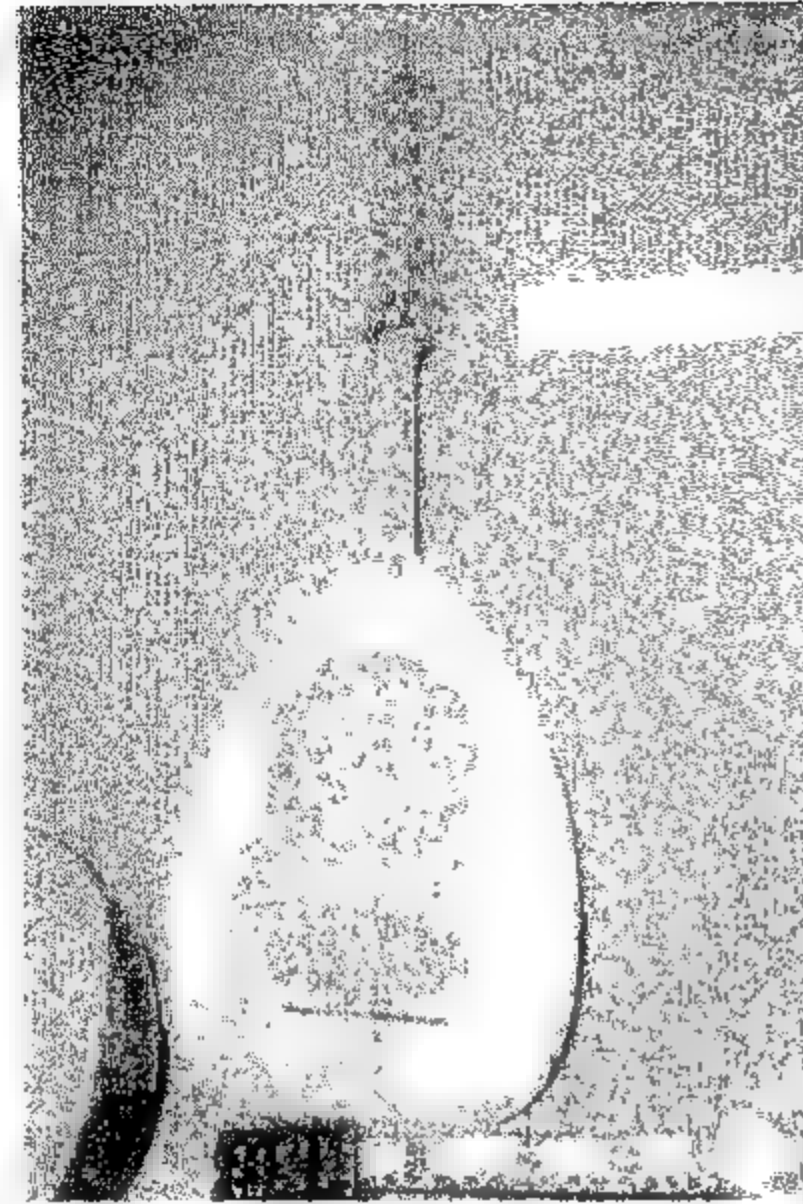
الفصل الثاني

التغييرات

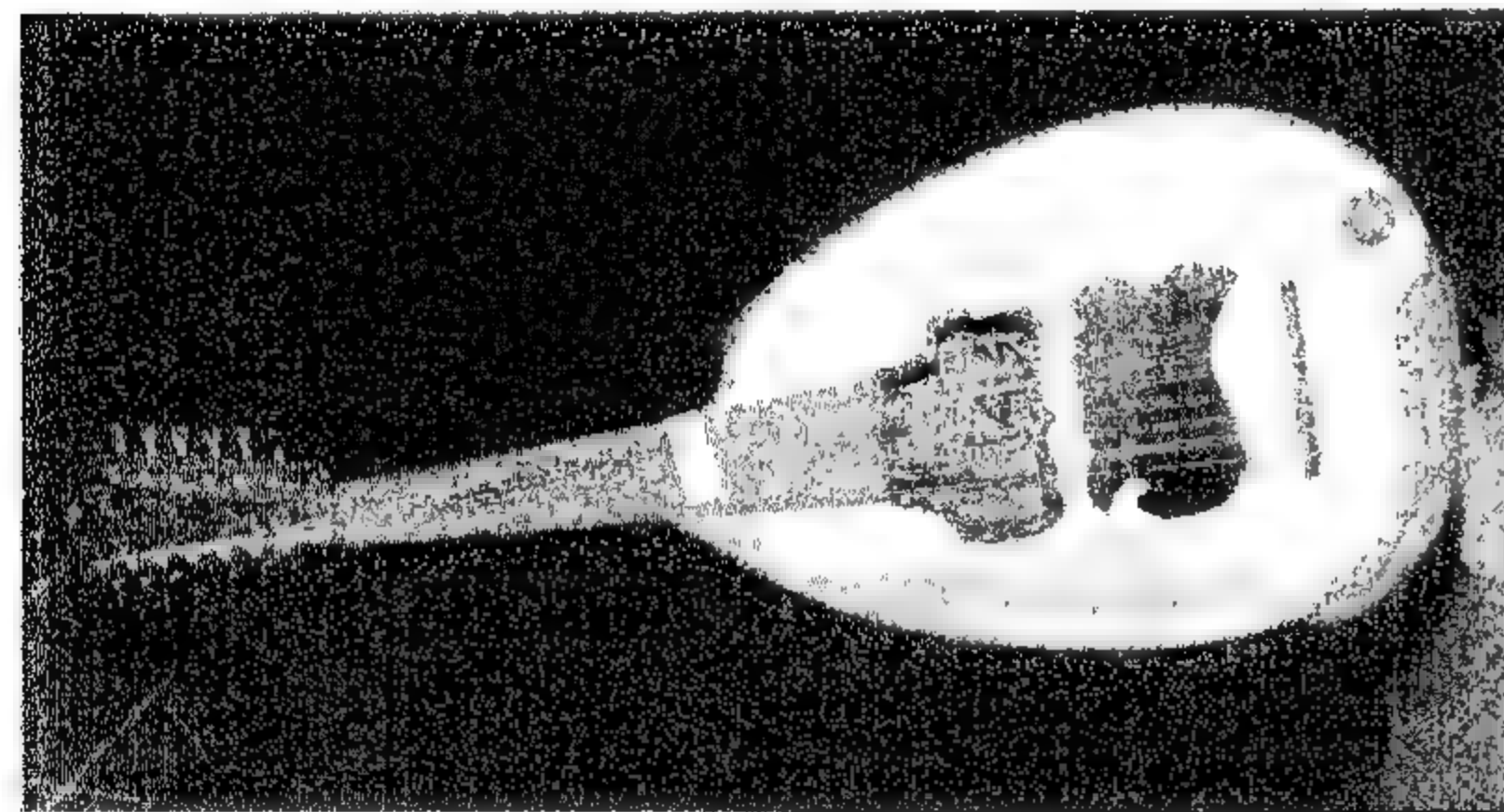




(٢١٥)



(٢١٢)



(٢١٤)

- استخدام الوتر السادس والسابع، وابتكار طريقة جديدة لتسوية العود السباعي (كل منها يحتوي على وترين ثمانية) أي (تسوى أحد الأوتار قرارا والآخر يسوى جواب نفمة القرار). هذه الطريقة تستخدم في آلة التار الإيرانية التي تتكون من أربعة أوتار ثنائية تسوى (قرار وجواب) كذلك بالنسبة للعود الذي يحتوي على ستة أوتار وسبعة أوتار (وهو ما كان معروفا من قبل كما بينا)

٤. إضافات أخرى:

- تزويد العود بمكبر للصوت بغية استعماله عند الحاجة، وكذلك بحامل للكثف يسهل للعازف عملية العزف وقوفا؛ كما استحدث العود «الكهربائي» (صورة ٢١٥)...

وانتقالها من موقعها (بالغزالة) الواقعة على وجهة العود إلى ربطها في نهاية الواجهة أي مؤخرة الصندوق الصوتي مروراً بالغزالة لتكون مرتكزاً للأوتار..

- استحداث العود السباعي : يحتوي على سبعة أوتار ويمساحة صوتية تقدر بأربع دواوين حيث يمتلك القرار الغليظ الذي يمثل (آلة الجلو) ومساحة صوتية / جواب تتقارب مع آلة القانون والكمان..

- صنع عود باص وأعواد بأحجام مختلفة وبأشكال متنوعة، مثل العود الكمثري والجيتاري؛ عود يحاكي شكل القنبوس؛ عود مبسط؛ عود له قصعة صغيرة ورقبة مثل رقبة آلة الجيتار («بججيتار» مع مفاتيح)؛ زيادة في عدد الشماسي (٢، ٣، ٦...) وخلافه (صور ٢١٢ - ٢١٥) .

٢. على مستوى الأوتار:

- أنواع جديدة لأوتار العود حيث تطورت صناعتها من الجلد وأمعاء الحيوانات إلى نيلون والمعدن، وهو ما أعطى للعود رنيناً وصوتاً مختلفاً عن ذي قبل. زيادة عدد الأوتار من خمسة أوتار مزدوجة، إلى ستة أوتار مثلثة (كل وتر يتألف من ثلاث أوتار) لأداء أقصى الجوابات بطريقة سهلة.

- عود ذو ستة أوتار في مجاميع ثلاثية (المجموع ١٨) وله ١٨ مفتاحاً ومركبة في بنجق خاص على دورين، ويركب على الوجه فرستان، فرسة عادية مثبتة في مكانها المعتاد، وأخرى تتركب في مؤخرة العود عند الكعب وتشبه فرسة الجيتار والماندولين.

- عود ذو رقبة عريضة تفاوتت أوتارها ما بين ستة وثمانية أوتار، وهو ما يسبب مشكلة بالنسبة للعفق على الأوتار لفرض رقبة العود، وهو بالتالي يتطلب طريقة معينة للعفق وتدرجات خاصة بها...

٣. التسوية:

علاوة على ما أشرنا إليه فيما يتعلق بعدد الأوتار، والتسويات المختلفة حسب التوجهات والمدارس، فإن عدداً من الفنانين الحاليين أعادوا إحياء بعض طرق التعديل المشار إليها سابقاً، أو أدخلوا عليها شيئاً من التنويع، من ذلك:

- تسوية الوتر الغليظ على درجة (قرار دوكاه)

- ضبط وتر الحسيني (قرار عجم) كي يعطي قرارات طوال العزف بعزف الوتر المطلق.

واحساسا مرهفا والمأما بالنغم ودراية واسعة بخصائصها، دون اللجوء بالضرورة إلى براعة العزف وتقنياته.

طريقة مبسطة وعميقة في آن واحد، تتجلى في براعة استعمال عناصر التعبير مع رهافة الحس والأداء الرفيع بمختلف التقنيات وكان يكون مع الغناء ثنائي متكامل. فأسلوب هذه المدرسة يتميز بالشجو والتطريب، وكذلك بالهدوء والثاني الذي كان ترجمة حقيقية لروح العصر مع إبراز عبير الماضي^(٢٥٨).



محمد عبد الوهاب

ب / التوجهات الحديثة لآلة العود:

رغم فترات الركود - استمر العود في العصر الحديث يتبوأ الصدارة، وقد توج هذا المنحى بفضل التثاقف الإيجابي الذي حصل بين المدرستين العربية والتركية. وكما هو معلوم فإن آلة العود أهمية متميزة في الموسيقى العربية والتركية، وهي بطبيعة تكوينها تتطلب قدرات لا تعفو عمن ليس لديه الموهبة.. وللعزف على آلة العود كما أسلفنا، اتجاهات عدة لكل منها سمات تقنية وتعبيرية تختلف من جرائها طرق العزف باختلاف المدارس والتوجهات.

١- المدرسة العربية التقليدية:

لا شك وأن القرن التاسع عشر يمثل بالنسبة للموسيقى العربية، بداية عهد جديد، حيث ظهر في العديد من البلاد العربية، ملحنون ومغنون وكذلك عازفون بارزون في صناعة الموسيقى، استخدموا العود في إبداع معظم أعمالهم. كان طابع الغناء في تلك الآونة يسيطر سيطرة كاملة على الآلات الموسيقية، غير أنه كان للعود دور هام في مصاحبته...

وبما أن الغناء هو العنصر الطاغي في تراثنا الموسيقي، كان العزف يستمد تقنيته وأسلوبه من الغناء فتجد الترعيد، أو ما يسمى بالفرداش (ضربات الريشة المتتالية للآلة الأزمنة الطويلة) وهو الأكثر استعمالاً إلى جانب النقر (الزخم)، بما يتناسب وطبيعة المقطوعات المصاحبة... ومع ذلك يوجد اختلاف بين المدارس ومعرفتها يمثل حصيلة ما يجب تحصيله من التقنيات المختلفة تؤكد عمق أصالة العود وتفردها عن بقية الآلات الوترية من نفس الفصيلة:

ومنذ بداية القرن العشرين أخذت آلة العود تتقدم نحو التوسع وشهدت هذه المدرسة التقليدية عددا من الرواد (لا يتسع المجال هنا لذكر أسمائهم)، يشتركون جميعا - بالرغم من اختلاف أساليبهم- في إجادة الأداء وبراعة التنفيذ، وفي إرساء أهم ركائز هذه المدرسة لعزف العود^(٢٥٧) (صور ٢١٦ - ٢٣٠).

ويخض النظر عن الإضافات والتجارب الشخصية، فإنه يمكن القول بأن هذه المدرسة الأصيلة تعتمد بالأساس الطرب والمقام وتعنى بالنغم أكثر من أي شيء آخر، لذلك كان الاهتمام متجها إلى تسلسل التقاسيم والاستخبارات وترباطها من حيث النغم والتعبير والتطريب وكانت قدرة البعض تظهر في مدى الإطراب ونيل إعجاب السامعة.. وإن كان الطرب في حد ذاته يستوجب تقنية خاصة وأداء معيناً



ممر المتوي



الطاهر خرسة



قاسم الأخفش



محمود الكويتي



حكم عايل



عمر نقشبندي

٢. الثقافة العربي التركي وعناصر التحديث:

شهدت آلة العود انتعاشة جديدة مع جيل العشرينات من القرن الماضي، جاء ذلك نتيجة الثقافة الإيجابي الذي حصل بين المدرستين العربية والتركية. إضافة إلى الدور الذي لعبته في هذا المضمار المدرسة البغدادية (بين أواخر الثلاثينات وأوائل الخمسينات) حيث تم العمل على تعميق اللقاء بين الموسيقى العربية وبين كل من الأسلوب التركي والتقنية الغربية. في إطار هذا التداخل، برعت نخبة من الموسيقيين تميزوا بجودة العزف وخصوصية الأسلوب، بعضهم لم يتوانى في إدخال التعديلات والإضافات واستنباط المناهج الخاصة، أرسيت على أساسها، تغييرات على صناعة الآلة، ومن الناحية العملية والتقنية في اقتباس تسوية مرتقمة لآلة العود بحوالي الخامسة، مع إمكانية وضع بعد الوتر الحاد، وترا سادسا يكون على حوالي الديونتين والسادسة في القرار. وهذه التسوية تأتي كما يلي: (دوكاه - بوسلك - حسيني - سهم - عجم) .. والعمل على استغلال الأصابع الأربعة أثناء العزف، واستخدام الوضعيات المختلفة، هذا مع تطوير استعمال الريشة، الأمر الذي سمح بتطبيق أوسع لإمكانيات الآلة وإعادة الاعتبار إلى التفاصيل اللونية للصوت.. انتقلت آلة العود من قالب التطريب البحث إلى قالب الوصفية والتعبيرية وتطبيق المهارات التقنية مما أعطى لأسلوب العزف شكلا جديدا عما كان عليه من قبل. تحول العود معها إلى آلة عزف منفرد، قادرة على الجمع بين الأسلوب التقليدي وما يحمله من شجوة وتطريب، والأسلوب الحديث وما يوفره من براعة الأداء والتصوير والتأمل، وبالتالي مصاحبة أية تقاليد غنائية عربية وغير عربية (خاصة عند المتمكنين القادرين على التوفيق بين الأسلوبين التقليدي والحديث) ... واليوم رغم اتجاهات التهميش والإقصاء، لا تزال هذه الآلة الرمز للموسيقى العربية، محببة للنفس والوجدان والآذان، وتشهد محاولات وابتكارات جادة على مستوى العزف والصناعة والتأليف والتدريس... هذا مع رد الاعتبار إلى مختلف الأنواع التقليدية التي عرفت آلة العود على امتداد العالم العربي.

هكذا، لقد تغيرت في القرن العشرين، تقنيات العزف وجماليات التعبير الخاصة بآلة العود. كما توسعت وظيفته لتشمل تبعا لذلك، العزف الانفرادي والمشاركة الحية ضمن المجموعة الآلية. ويمكننا حوصلة هذه التغيرات، في النقاط



فريد الأطرش



بهجة الرحال



شريف خنصن

عبد الرب إدريس



التالية:

آلة ملازمة للصوت، مساندة للغناء: لا شك وأن العود كان في السابق يؤمن تراكيب لحنية خاصة، غير أن أغلبية المراجع تبرزه كألة مصاحبة للغناء، وتربط وجوده بخدمة الصوت البشري إما مساندا وداعما له، أو ممهدا للغناء بارتجال في صورة مقدمة ليست لها أهمية في حد ذاتها، غير أنها تهيء الجو المقامي (تعرف بـ «تكسيم» عند الأتراك و«تقسيم» في العربية)؛ نجد أثرا لذلك في المخطوطات العثمانية والعربية منذ بداية القرن الثامن عشر.

أهمية تناغم الأصابع مع الأصوات: وهو ما شكل منعطفًا في المشهد الموسيقي للقرن العشرين، وأدخل العود في مرحلة التحديث والتحرر التي طرأت، أولا عند الأتراك، ثم عند العرب. وإن كنا ندين لمحمد ذافر الضابط في الجندية الخديوية، الذي نشر بالقاهرة، منذ ١٩٠٣، منهجا للعود - فإن توجه التحديث برز في استانبول، بداية من الربع الأول من القرن العشرين، وهو يعود خاصة إلى الشريف محي الدين حيدر (١٨٩٢-١٩٦٧) الذي ألف سنة ١٩٢٢ ثلاثة مقطوعات: «نزوة» (kapis / Caprices)، للعود بمفرده والتي تمت طباعتها فيما بعد، بالنوطة الغربية. وهي تمارين تستمد أسلوبها مباشرة من الرومانسية الغربية، مشحونة بالصعوبات ومختلفة عمدا عن المفهوم التقليدي للعود: فالأمر هنا لم يعد يتعلق بإبراز الصوت البشري، بل بقدرة استغلال الأصابع، وخفة تحريك اليد، وهي تقنيات ظهرت بقوة في التطبيق على الآلة والترميز لها. من هنا بدأت تبرز أهمية العزف الانفرادي والتمرين اليومي، وصار نجاح العواد يعتمد من هنا فصاعد، على خفة الأصابع وسرعة تنقلها، وعلى دقة العفق ومرونة اليد. إنها ثورة حقيقية في التعامل مع الآلة، غير أن كبار العوادين في ذلك العصر، كانوا يجتهدون في التوفيق بين مواكبة الغناء، وأداء الارتجال الآلي وإبراز التقنية الحديثة، منهم على سبيل الذكر لا الحصر: محي الدين حيدر، ومحمد القصبجي (١٨٩٢-١٩٦٦)، جميل بشير (١٩٢٥-١٩٧٧)، وكذلك التركيين: أودي هرانت / Udi Hrant

(٢٥٧) تلافينا ذكر الأسماء - إلا عند الحاجة - تجنبنا للتمييز بين كبار العازقين في الوطن العربي، تقديرا لفنهم واعترافا بما قدموه من جهود في سبيل تأصيل آلة العود وتطوير إمكاناتها. كما أن الصور هي مجرد نماذج لا غير.

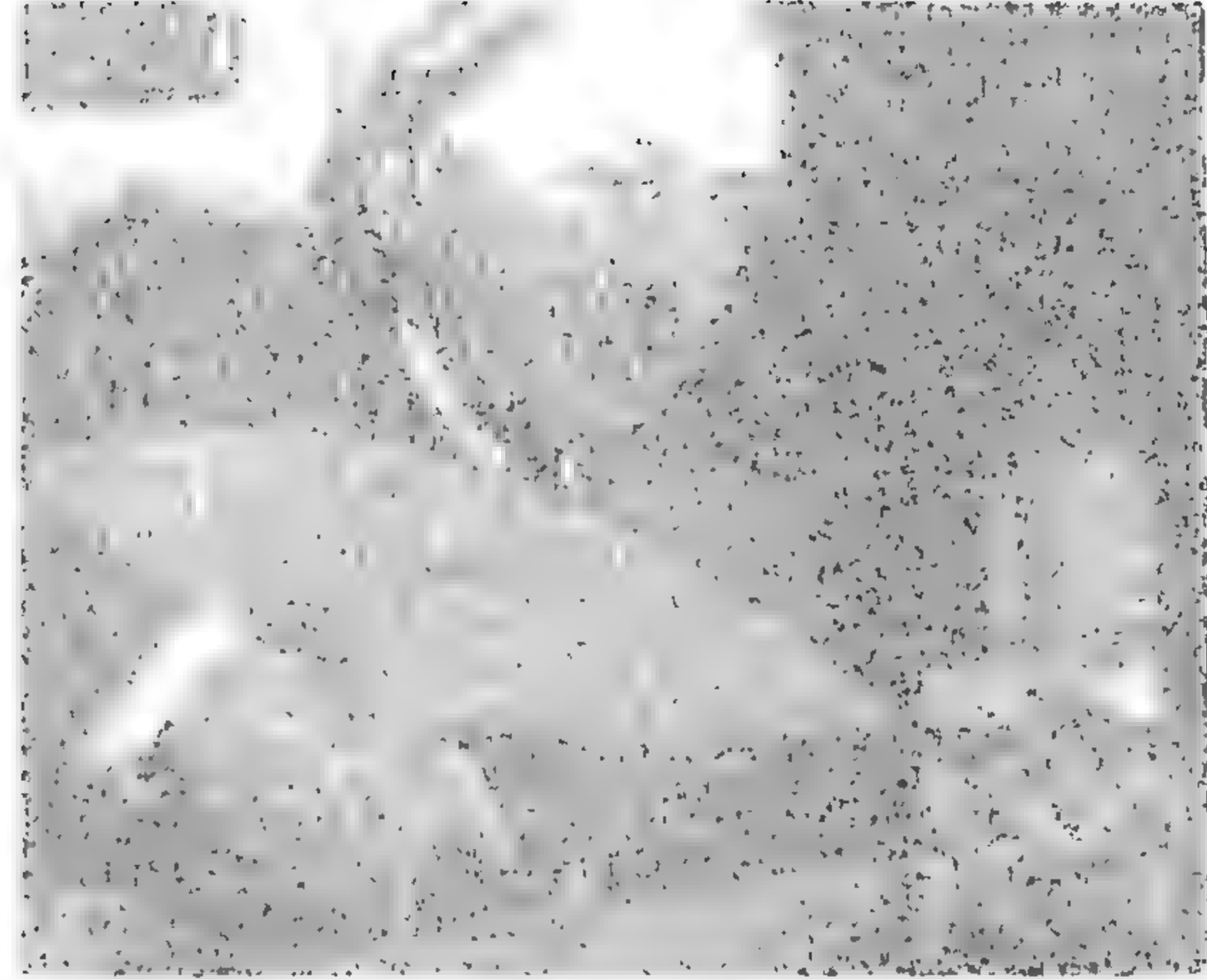
(٢٥٨) إلى جانب العود، تألق عدد من موسيقي الشام في العزف على آلة البزق (وهي من نوع الطنبور)، بل وأدمجها البعض ضمن الفرق التقليدية، بينما بقيت آلة النفثاة كار (عود صغير الحجم) تخص الموسيقى الشعبية



نصير شمه

(1901-1978)، ويورغو بكانوس / Yorgo Bacanos (1900-1977). وغيرهم... فإلى جانب الارتجال التي تقصص عن شاعرية فائقة من خلال الآلة، فإنهما بقيا أوفياء طيلة تجربتهما الطويلة، للغناء، أي محافظين على تقاليد المصاحبة الصوتية، وإن اجتهدا بالتوازي في تطوير فن آلي مستقل بذاته.

بين المساوقة والتفرد: أما في العالم العربي - وبنفس الفترة - كان كبار عازقي العود قد اختاروا مسابقة الغناء على إتباع اتجاهات التقنية الجديدة. مع ذلك، فلقد وُجد عدد كبير من العازقين المهرة في مختلف البلاد العربية (بما لا يتسع المجال إلى ذكرهم)... ويجب أن ننتظر السبعينات من القرن العشرين، لكي نشهد ولادة العود كألة عزف منفرد. ونشأت تبعاً لذلك، عقلية معاصرة للتعاطي مع العود كألة متساوية مع أي آلة أخرى، قادرة على اكتساح المسارح بعروض موسيقية خاصة بها... منذ ذلك الحين، تسارعت الأمور وبدأ جيل جديد من الشباب يسخر جهده للتدريب والتعمير اعتماداً على تقنيات العزف، بدلاً من الغناء. وهذا التوجه، وإن كان لا يخلو من بعض السلبيات - خاصة إذا ما اختصر على استعراض مجاني وجاف للجانب التقني - فإنه قد ارتقى بآلة العود إلى مرتبة



الشريف محيي الدين حيدر



سمنين قنكرور

عالية من عمق التعبير وجماليات الإبداع ، مع توسع في الوصف وثراء في الخيال والإيحاء....



٣. آفاق مستقبلية:

والآن ونحن في مستهل الألفية الثالثة، وبالرغم من أن الأسلوب التقليدي لا يزال قائماً، وأن التداخل بين الأسلوبين القديم والحديث، بات يفرض نفسه بقوة على الساحة الفنية؛ فإن محاولات التحديث متواصلة، وهي تكرر يوماً بعد يوم، جمالية العود الجديد وتؤكد طابعها بإرساء موسيقى من النوع الآلي حيث الاستماع لا يمر كما كان من قبل، بظاهرة الطرب، أي ظاهرة نفسية - سيكولوجية للمستمع، بل أصبح أيضاً في علاقة نافذة مع العقل الذي صار المستهدف مباشرة. كما أنه يطور أسلوب عزف غير قابل للأداء على آلة أخرى - كما كان الحال في الماضي - بل موسيقاه الخاصة به تماماً، أي موسيقى العود.

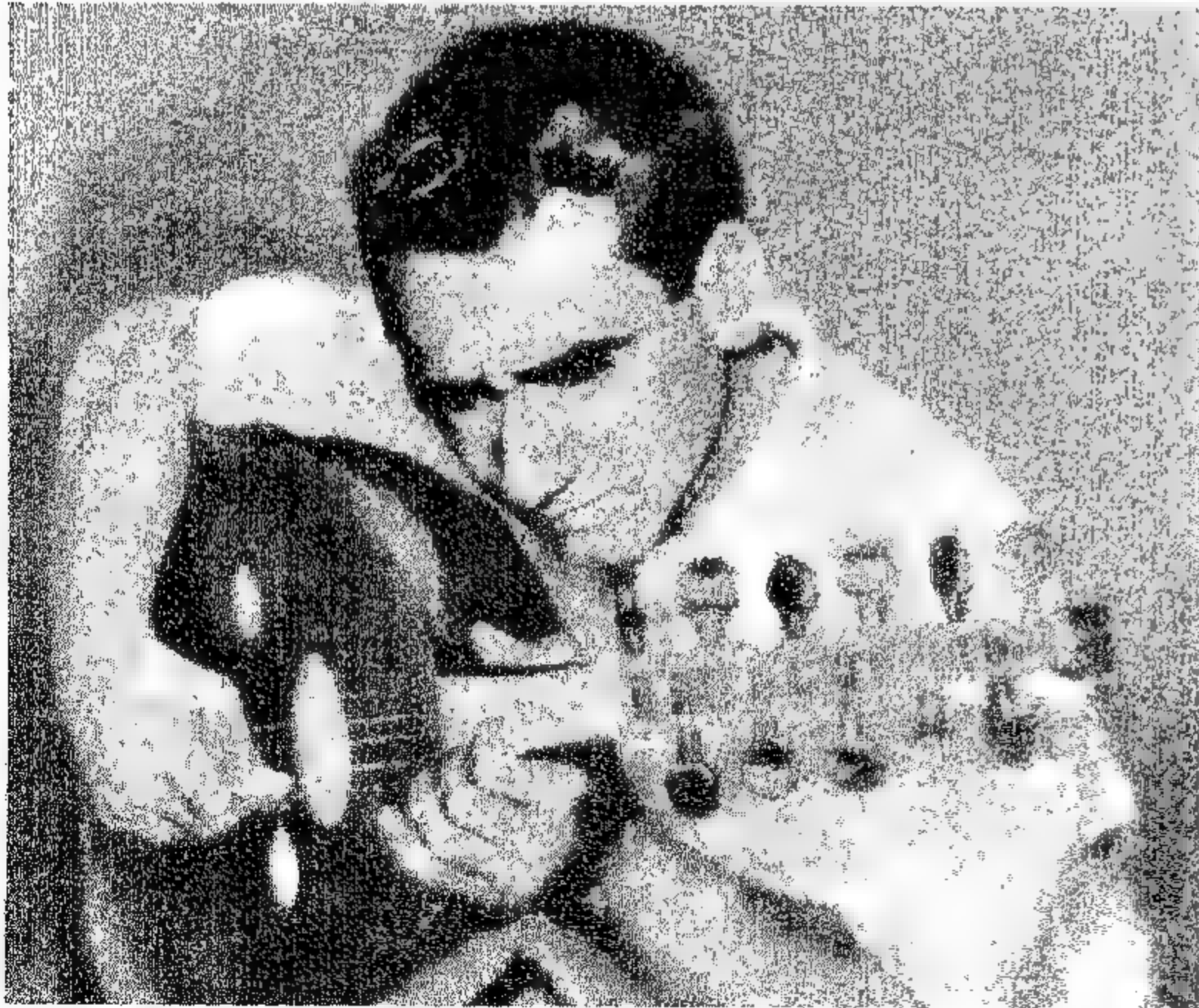


يوجد اليوم، عدد وافر من العازفين الماهرين على العود من بين الموسيقيين العرب والأتراك، ولكن المتميزين منهم قلة، فالعازفون البارعون ليسوا بالضرورة من الفنانين الذين طبعوا فتنهم بشخصياتهم الفنية، لأن البراعة في العزف من دون العطاء الشخصي في ارتجال أفكار موسيقية، تترجم ما يخلق بنفس العازف من مشاعر وأحاسيس، لا تعطي سوى عازف بارع يشهد الجميع ببراعته، دون أن يقرؤا بتأثيره، لأن الارتجال لمجرد الارتجال / تقاسيم والتدليل على فهم المقامات الموسيقية والغوص وراء نغماتها دون حافظ أو مؤثر ذاتي، يظل يدور في إطار البراعة وحدود المعرفة الموسيقية العلمية فحسب. فالعازف والآلة من طينة متماسكة، حتى قيل:

(أن نبرة العود لا تتعطر إلا من نبرة العواد)

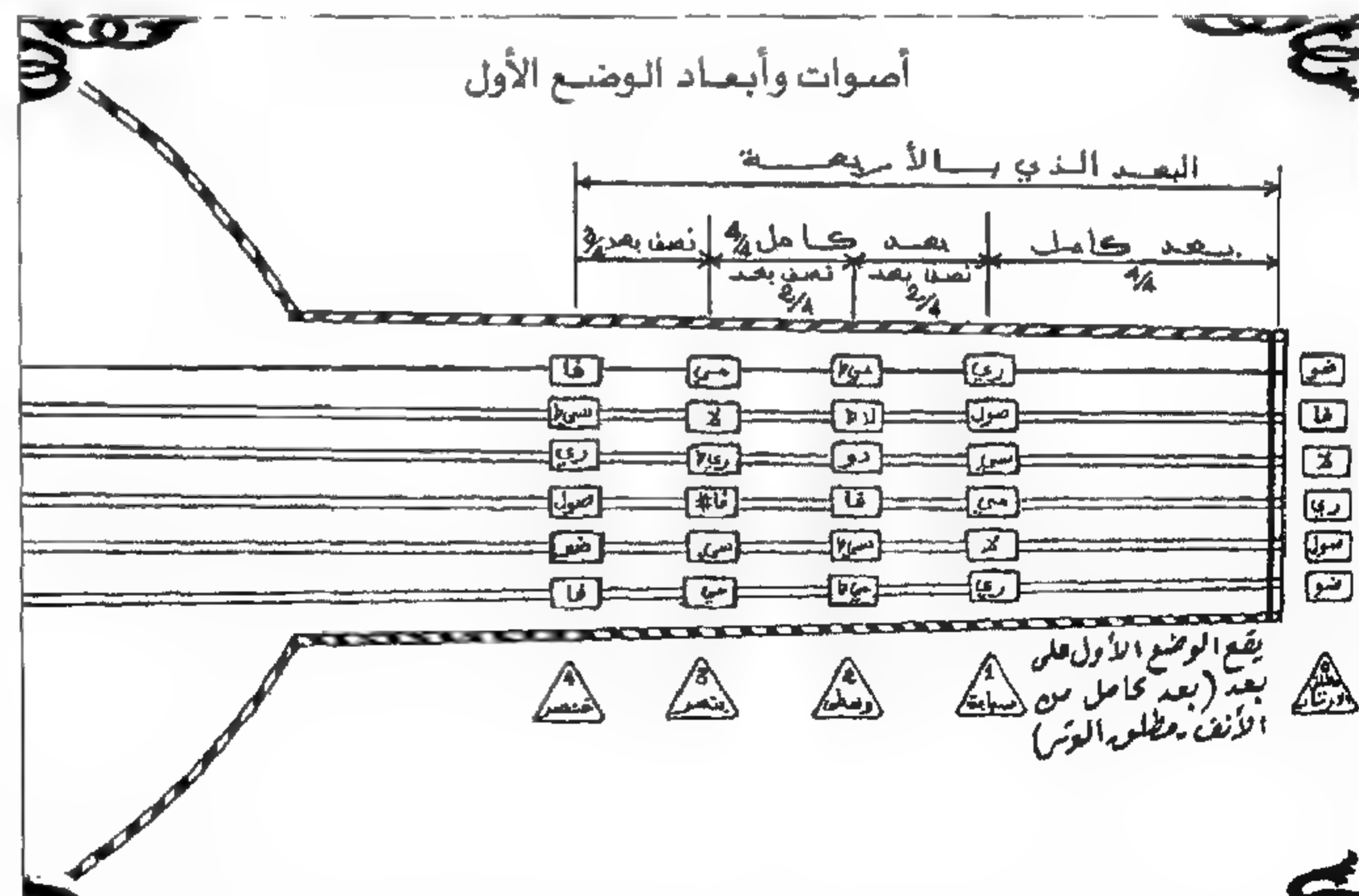


محمد القصبي

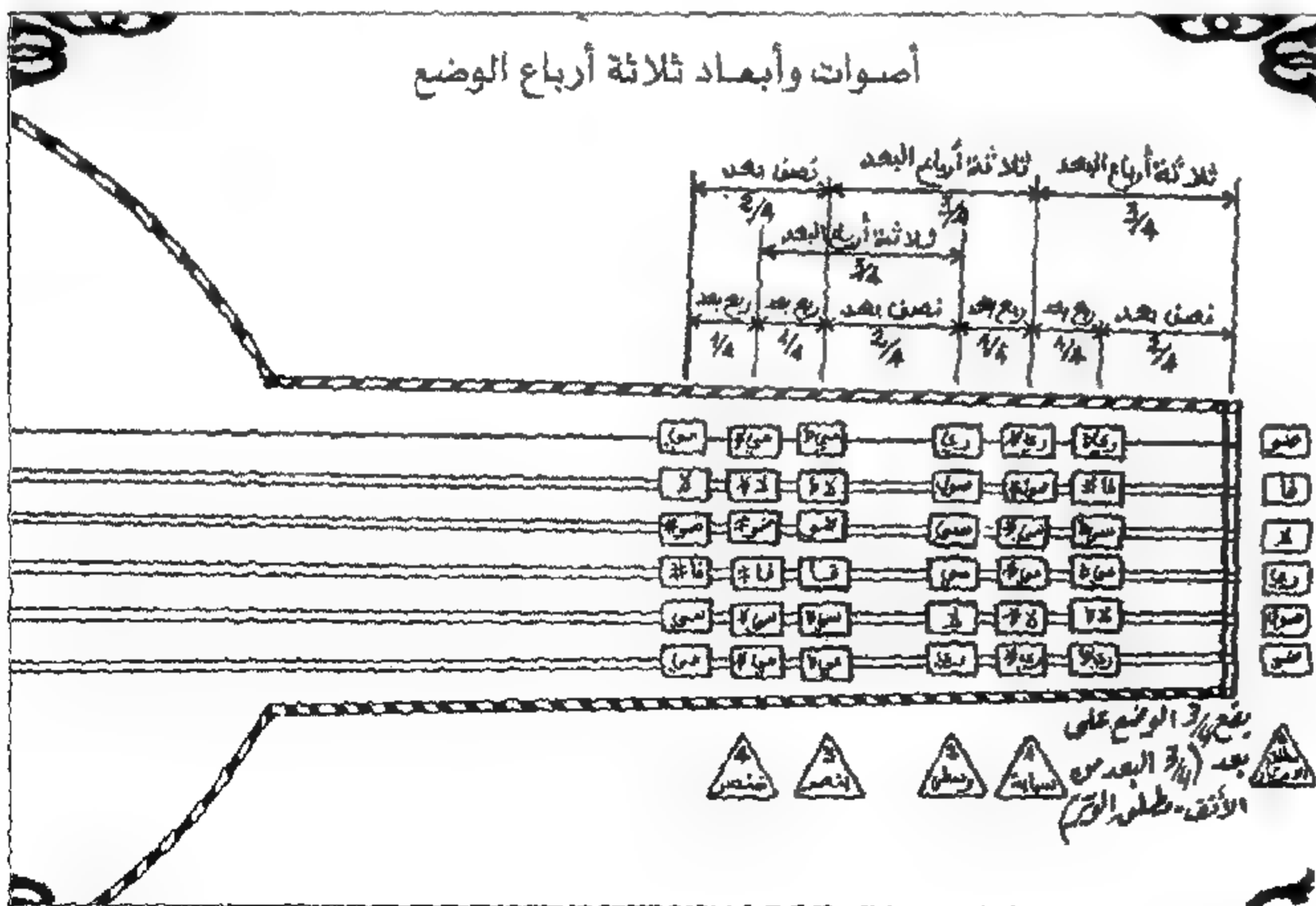
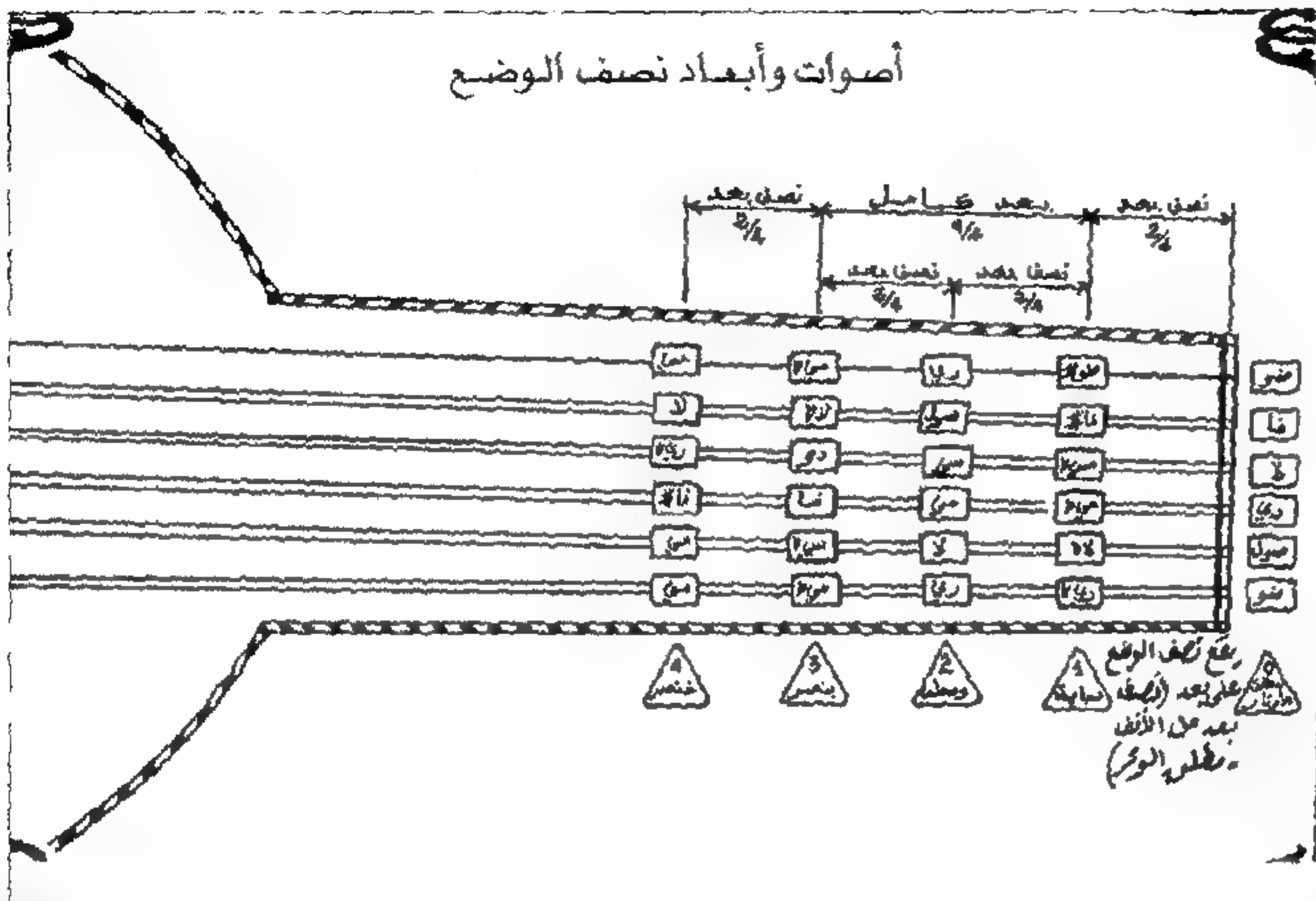


جميل بشير

ملحق أوضاع العزف على العود

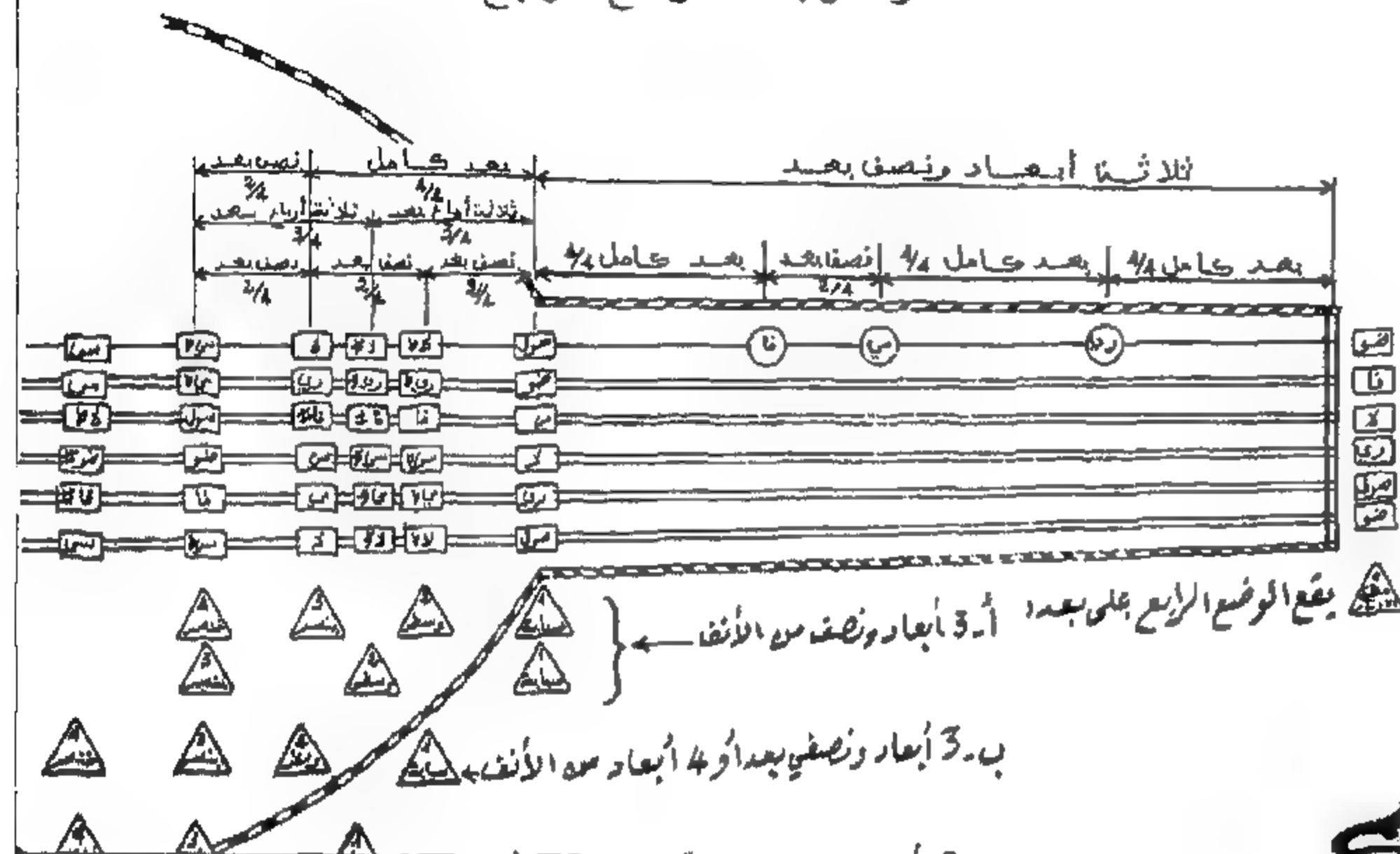


ملحق أوضاع المرفأ على العمود

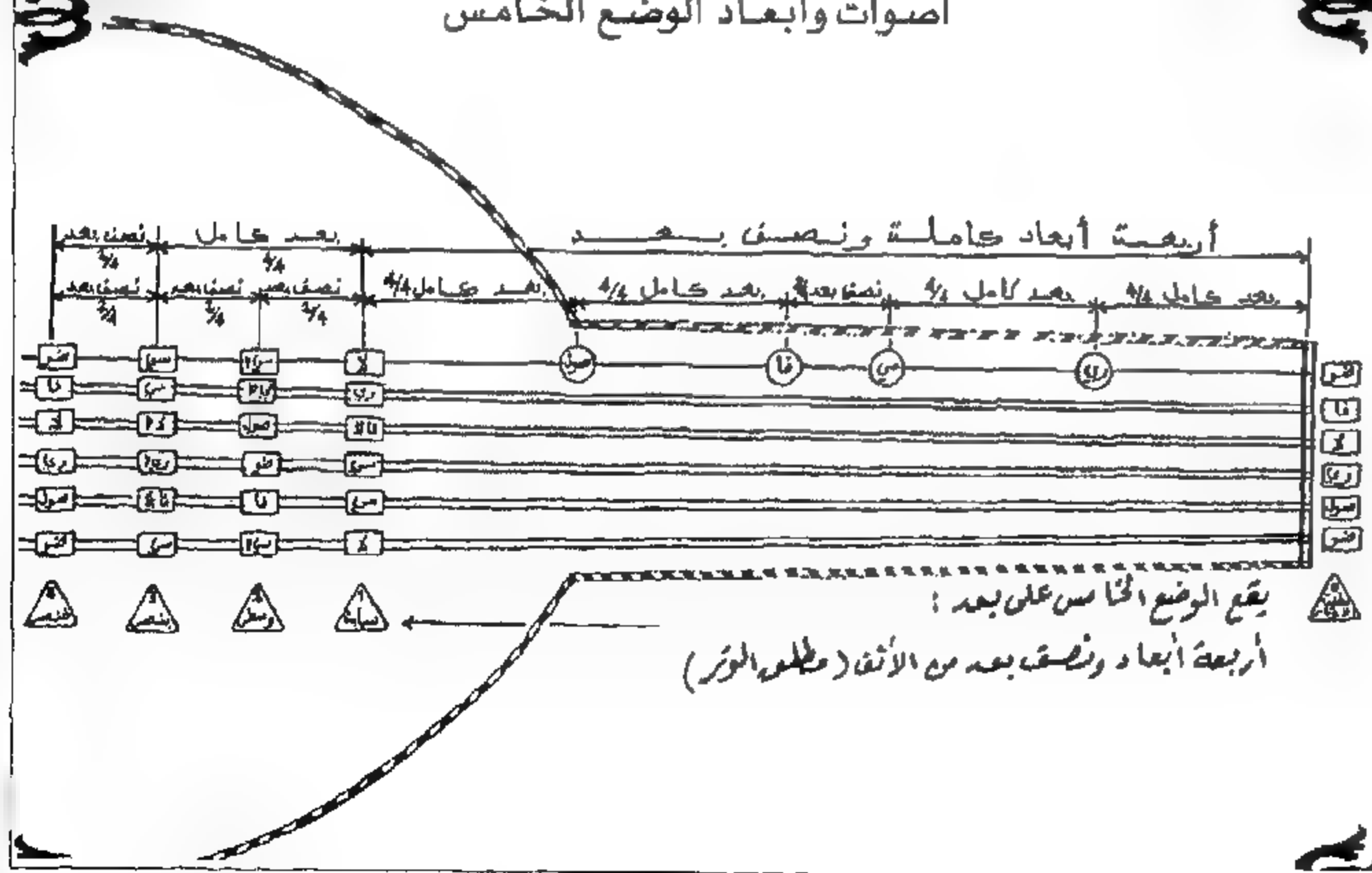


ملحق أوضاع العزف على العود

أصوات وأبعاد الوضع الرابع



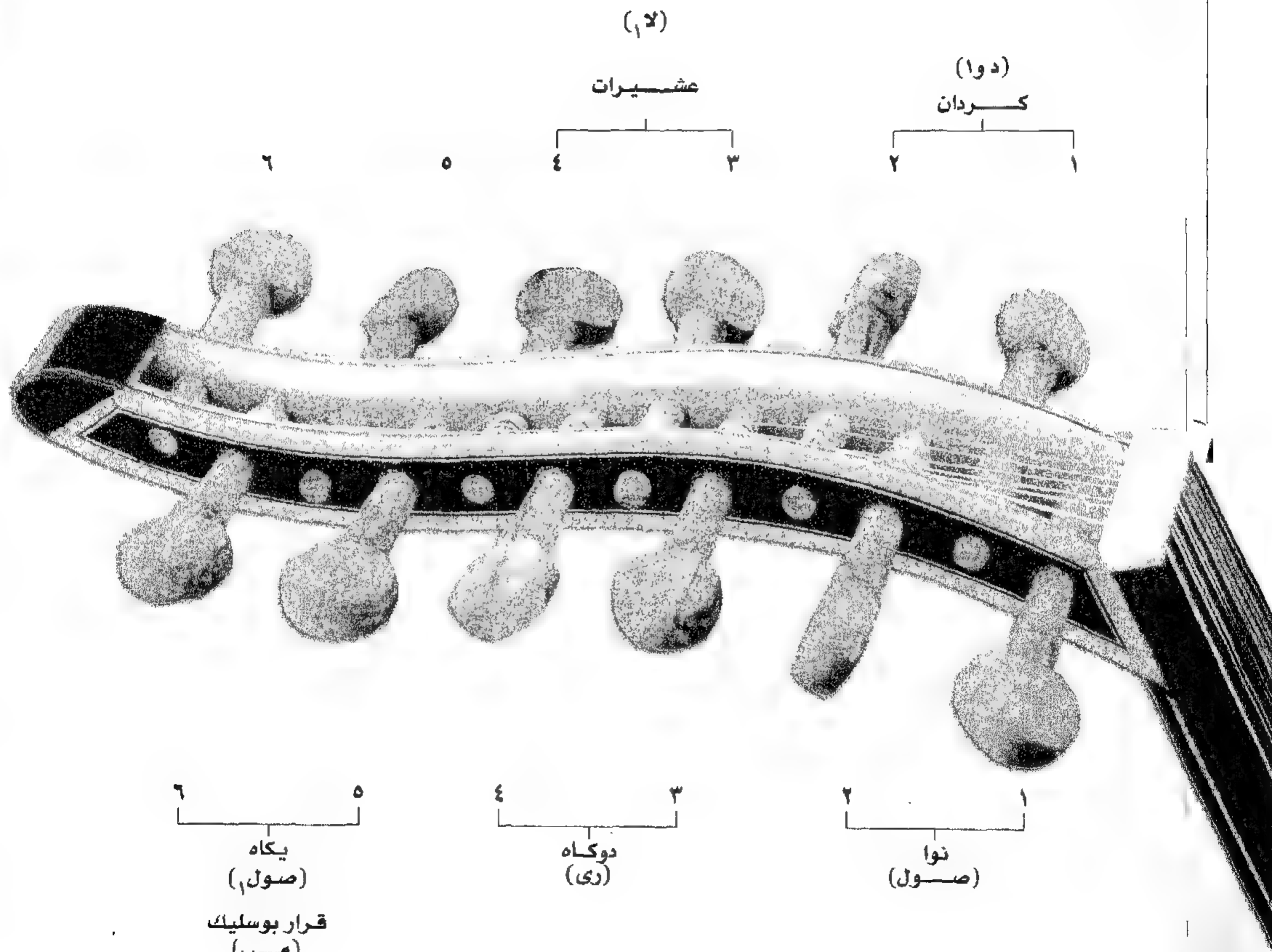
أصوات وأبعاد الوضع الخامس



ملحق تسويات آلة العود

العود المصري - الشامي (١)	العود المصري - الشامي (٢)
العود العراقي (١)	العود العراقي (٢)
العود التركي	القنبوس بالجزيرة العربية
العود العربي (تونس)	العود العربي (قسنطينة - الجزائر)
عود رمل / نقلاب (المغرب)	
الكويترة (الجزائر - ١)	الكويترة (الجزائر - ٢)

أسفل :



أعلى :

ملحق الوثائق المصورة (الفصل الثالث من الباب الثاني)

التاريخ الميلادي
■ مكان الخط

٣

عازف عود.

■ ق ١٥

□ كتاب الشاهنامة

لل فردوسي



٤

مجلس طرب،

منمنمة فارسية.

■ ق ١٥ م.



٥

عازف عود، منمنمة من

مقامات الحريري.

■ القرن الثالث عشر

الميلادي.



٥

مجلس طرب،

منمنمة فارسية.

■ ق ١٥ م.



٦

عود مع كمانشاه. دف،

رقص، منمنمة فارسية

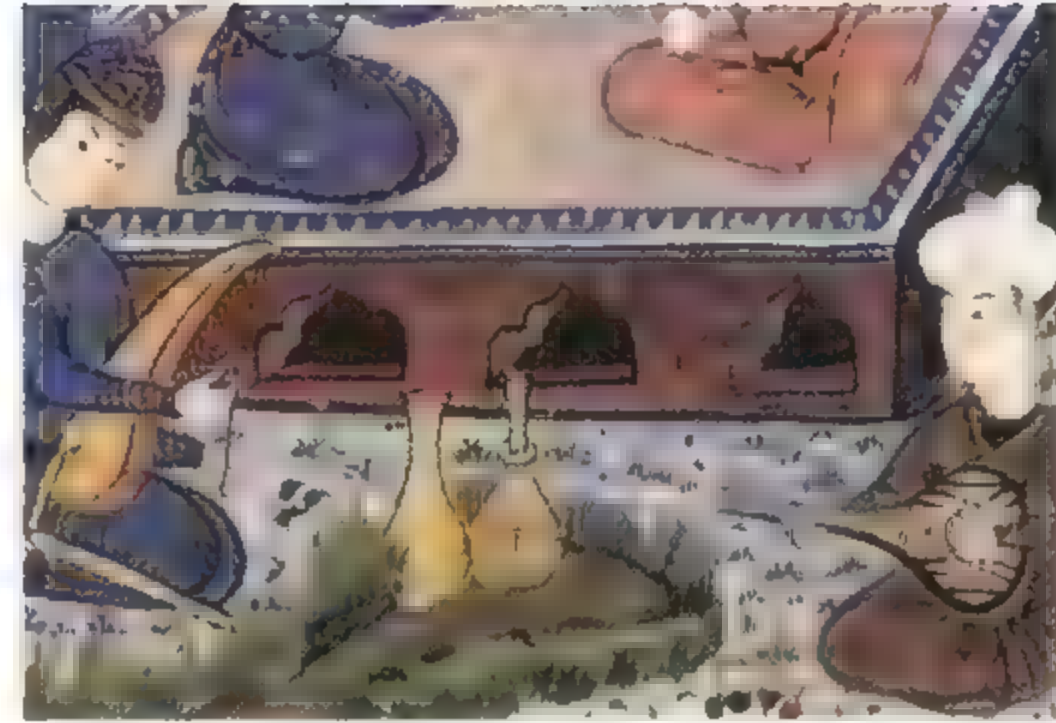
■ ق ١٥ م.

□ كتاب الملوك

لل فردوسي.



٦



عود وجنك، وخمسة
خسرو دهلوي، عصر
بيازيد (١٤٨١ - ١٥١٢).
■ مخ ١٤٩٠ م
□ دار الكتب المصرية -
القاهرة

٩



شاهرود مع كمانشاه
ودائرة: «سليمان نامه»
(سليمان القانوني).
■ ١٥٣٠ - ١٥٣٩ م
□ طوب قابو سراي -
استانبول.

٧



طنبور، كتاب «البلدان»،
لعبد الحسن بن أحمد
الأصفهاني،
■ ق ١٥ م
□ المكتبة البودلية -
أكسفورد

١٠



عود مع جنك، فانون،
كمانشاه، دف وراقصة:
«سليمان نامه» (سليمان
القانوني).
■ ١٥٣٠ - ١٥٣٩ م
□ طوب قابو سراي -
استانبول

٨



طنبور، «شاهنامه»،
هرات.
■ ق ١٥ م
□ Vyzgo موسكو ١٩٨٠.

١١



عود مع ناي، مسقل،
كمانشاه ودائرة - سليمان
نامه.
■ مخ ١٥٥٨ م
□ طوب قابو سراي -
استانبول

١٢

شاهرود مع قبوز،
كمانشة، ناي ودائرة،
سورنامه - مراد الثالث
(١٥٧١ - ١٥٩٥ م).
■ ١٥٨٢ م
□ طوب قبو - استانبول.



١٥

شاهرود مع زينة، نقارة
وترومبيت، موكب
السلطان مراد الثالث -
سورنامه.
■ ١٥٨٢ م
□ طوب قبو - استانبول.



١٣

عود مع جنك، كمانشة،
قبوز ودائرة، سورنامه -
مراد الثالث.
■ ١٥٨٢ م
□ طوب قبو - استانبول.



١٦

عود، هوتر نامه.
■ ١٥٨٨ م



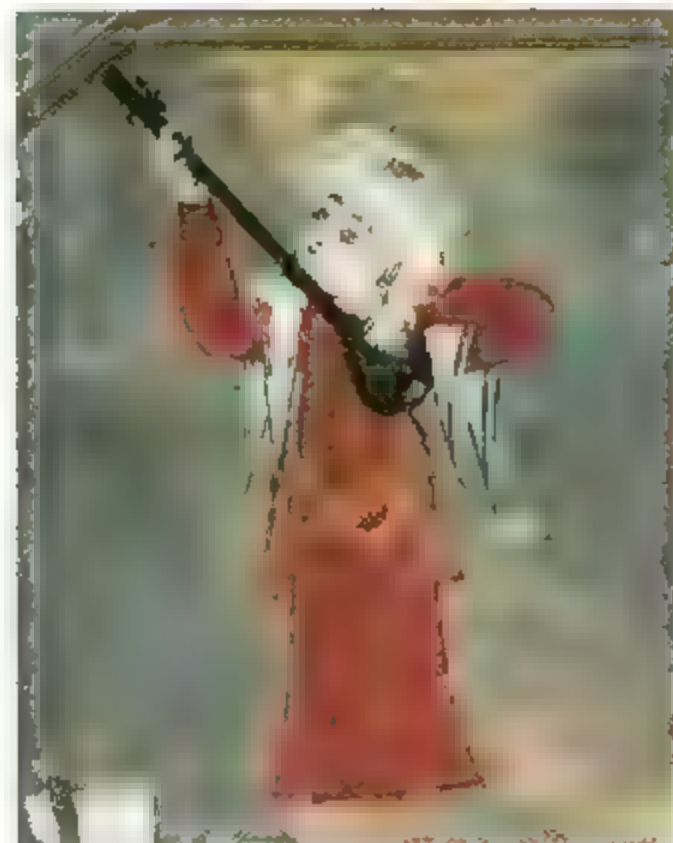
١٤

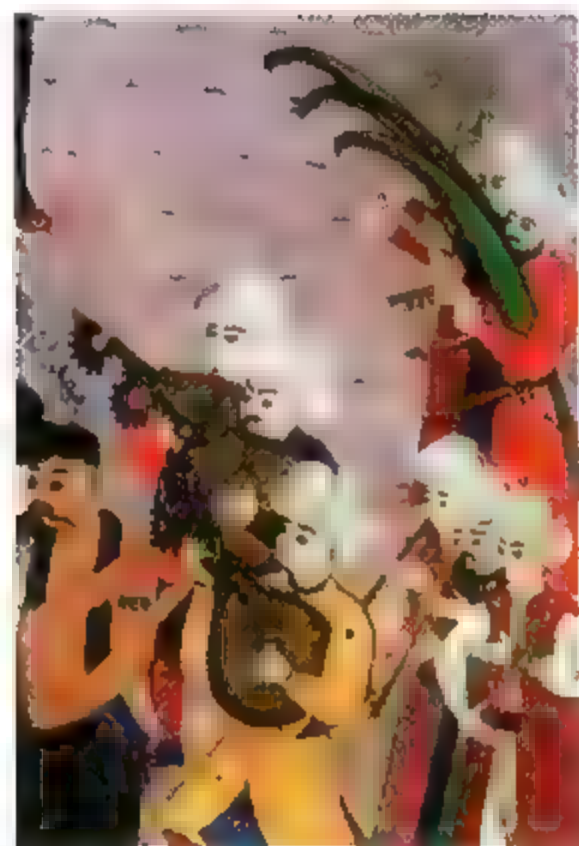
شاهرود مع جنك، مسقل،
ناي ودائرة، سورنامه -
مراد الثالث.
■ ١٥٨٢ م
□ طوب قبو - استانبول.



١٧

سازلار/كورا، سورنامه
مراد الثالث.
■ ١٥٨٩ م
□ طوب قبو - استانبول.





٢١

شاهروود مع ناي وجنك،
موكب سلطاني؛ شاهنامه
آل عصمان.
■ ١٥٩٦ م
□ طوب قبو - استانبول.



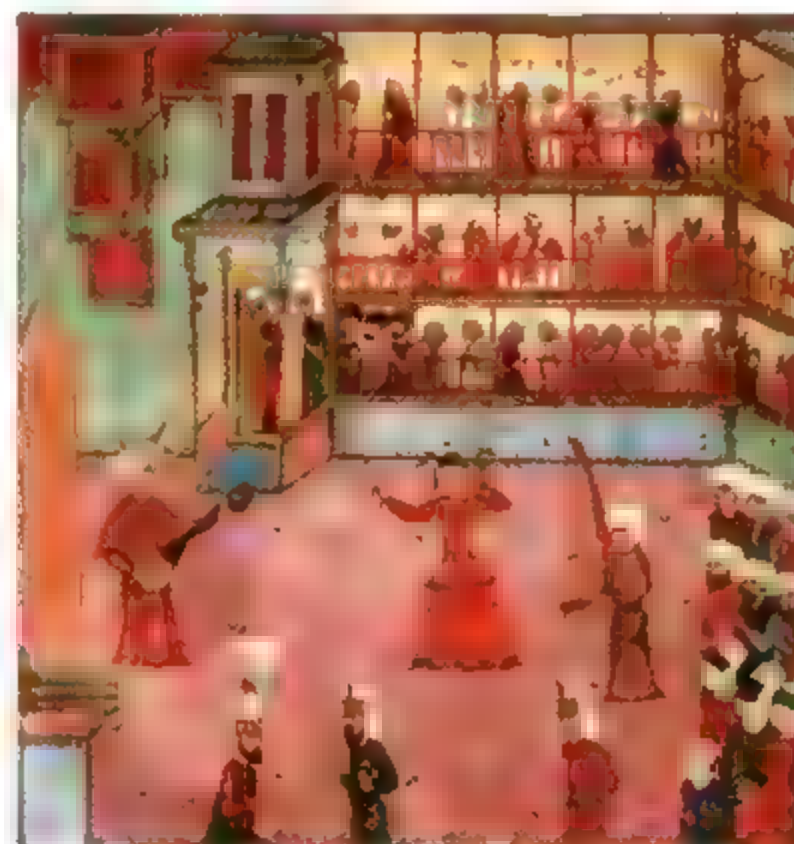
١٨

عود مع دائرة؛ سورنامة
مراد الثالث.
■ ١٥٨٩ م
□ طوب قبو - استانبول.



٢٢

شاهروود مع جنك، مسقل،
دائرة، رقص وألعاب
يهلوانية؛ شاهنامه مراد.
■ ١٥٩٧ م
□ المكتبة الوطنية -
فيينا/النمسا.



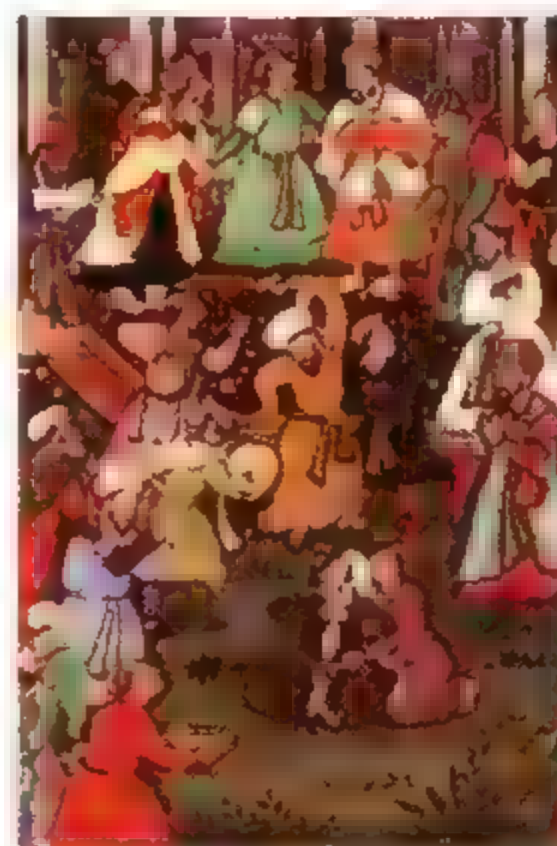
١٩

قُبُوز مع جنك ورقص؛
انتظامي سورنامة.
■ ١٥٨٩ م
□ طوب قبو - استانبول.



٢٣

قُبُوز مع كمانشة، ناي
ودائرة؛ سورنامة هميون.
■ ق ١٦ م
□ طوب قبو - استانبول.



٢٠

رُباب مع دائرة في
مصاحبة حفل صوية؛
منمنة مغولية.
■ ١٥٩٥ م
□ متحف فيكتوريا والبار
- لندن.

٢٤

عازف عود / رباب ،
تصوير مدرسة موشاي.
■ ق ١٦
□ متحف الفنون
الجميلة، بوستن.



٢٧

عود مع رباب، مزمار،
دخوف، طبول ورقص،
إيران - مدرسة هرات.
■ ق ١٦



٢٥

عود مع جلك وتصفيق،
قاموس فارسي.
■ ق ١٦
□ المتحف البريطاني،
لندن.



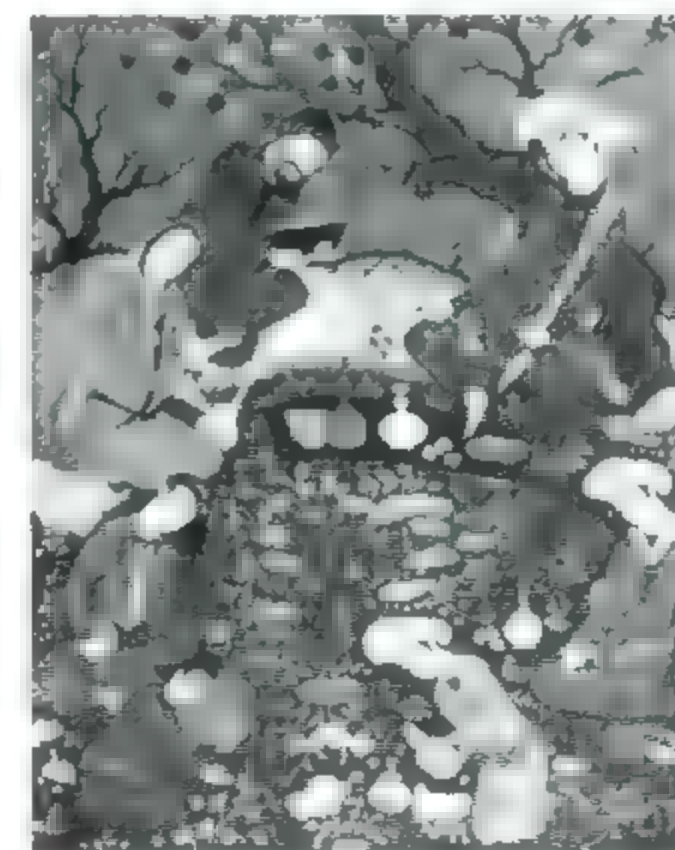
٢٨

عود مع رباب، كمانشاه،
ناي ودائرة: العصر
الصفوي.
■ ق ١٦
□ متحف غيمي -
باريس.



٢٦

عود / تار، دف، مجلس
طرب.
■ ق ١٦
□ المكتبة الوطنية -
باريس.



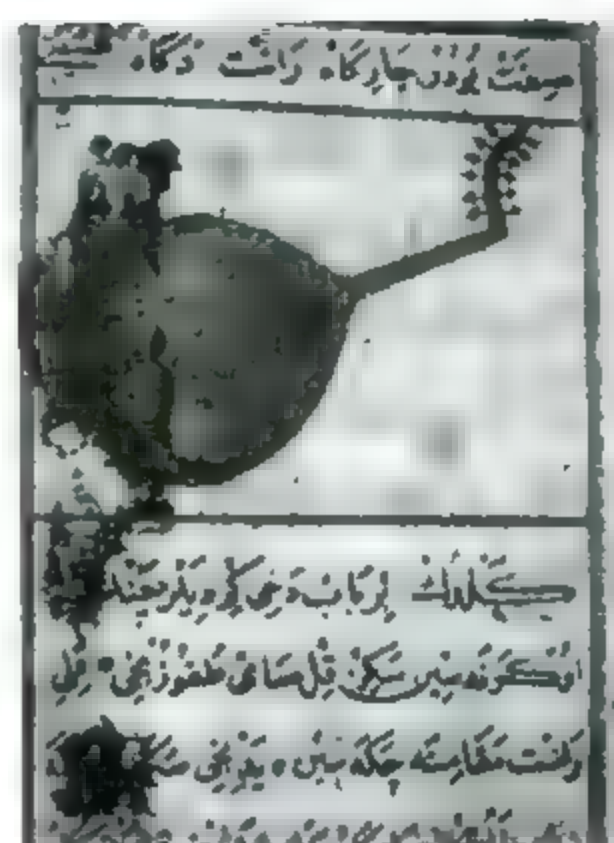
٢٩

مجموعة موسيقية
نسائية: رسم - أسرة
مينغ.
■ ق ١٦
□ المتحف البريطاني -
لندن.



٣٥

رسم عود: مؤلف
تركي في الموسيقى.
■ مخ. ق ١٦
□ مكتبة القدس.



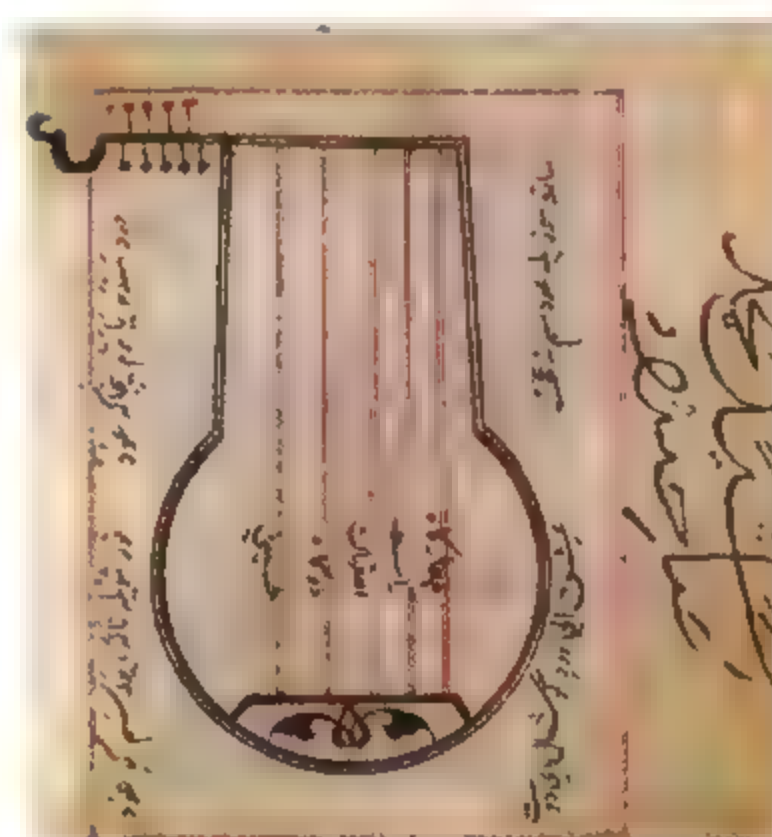
٣٣

عود، جنلكه دائرة ورقص
عند أحد الخواص -
مجموعة أحمد الأول.
■ ١٦٠٣ - ١٦١٧
□ المكتبة السلمانية -
استانبول.



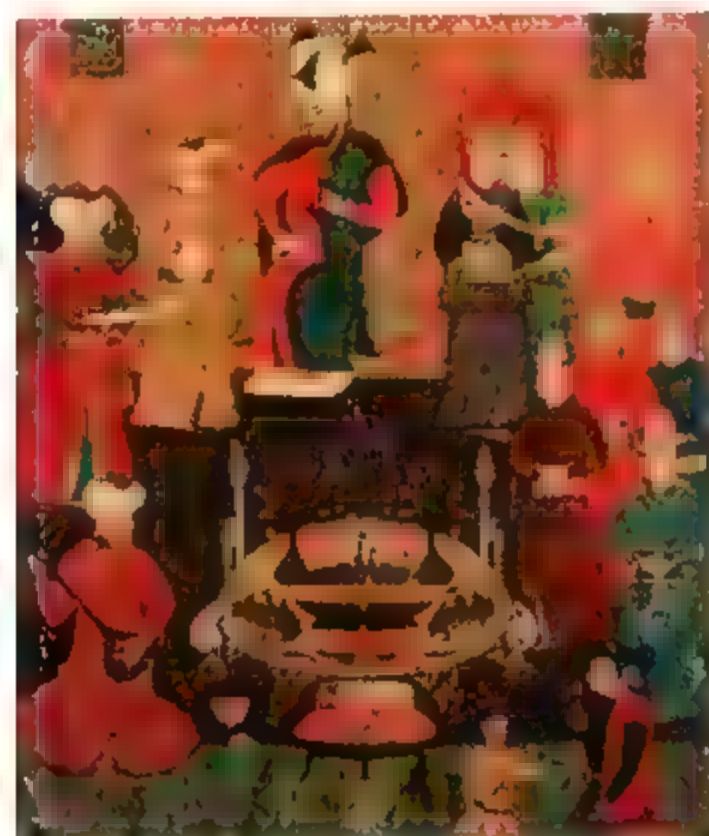
٣١

رسم عود: مؤلف تركي
في الموسيقى.
■ مخ. ق ١٦
□ المكتبة الوطنية
بباريس (القسم التركي
- ملحق ١٤٢٤، الورقة
٢٩).



٣٤

طنبور: مرقع - عهد
مراد الرابع.
■ ١٦٢٣ - ١٦٤٠
□ كتاب علم الموسيقى
على وشي الحروف -
استانبول.



٣٢

عود مع ستار ودائرة:
العصر الصفوي.
■ ق ١٦ ١٧
□ متحف غيمي -
باريس.



٣٥

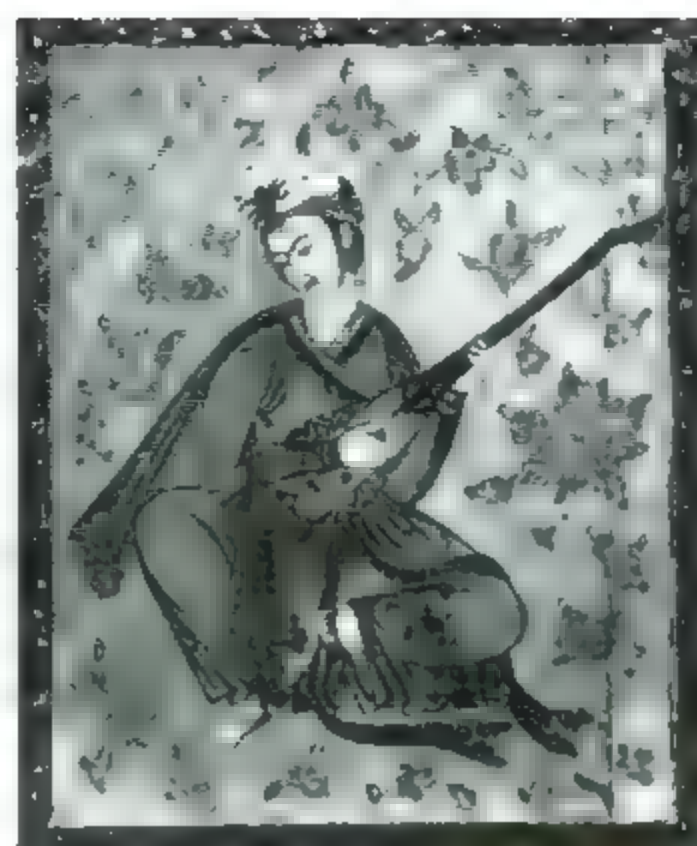
ساز: مقابلة لـ جها نجير
- رسم رضا عباسي
(الهند).
■ ١٦٦٠ - ١٦٦١
□ متحف الفنون
الزخرفية - طهران.





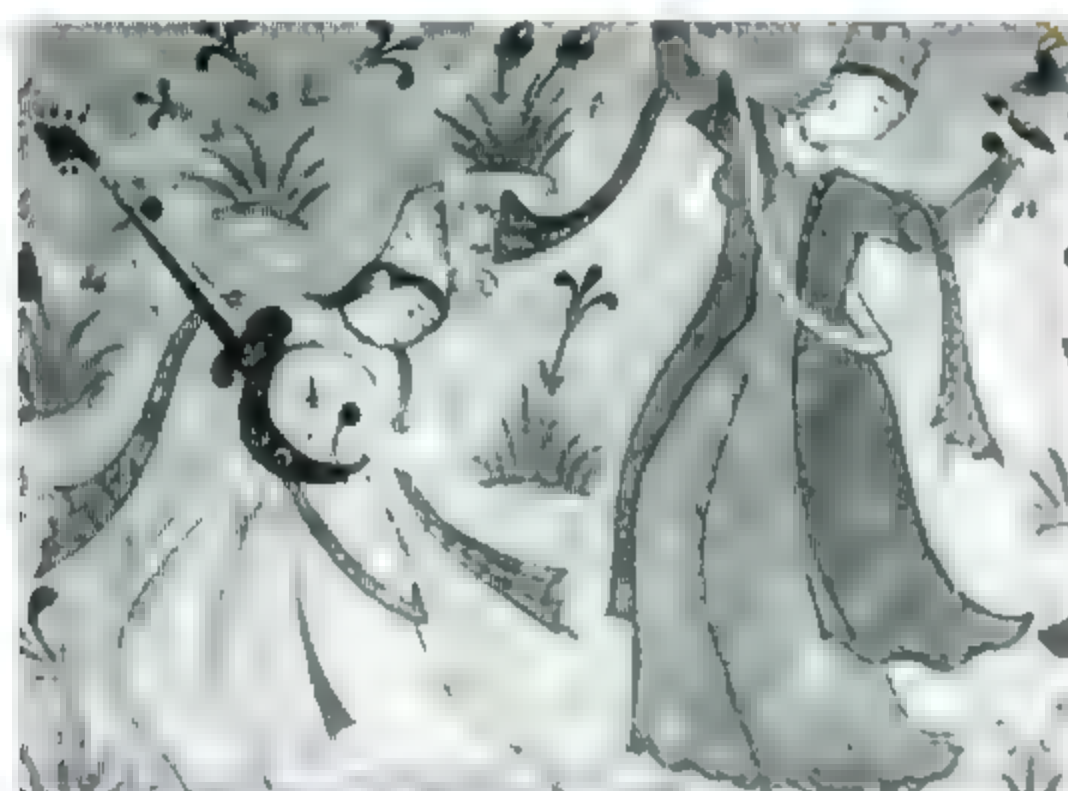
٣٩

رُباب ودائرة: مشهد
صوفي من الهند -
منمنمة مغولية.
■ ق ١٧
□ متحف غيمي -
باريس.



٣٦

منمنمة فارسية: ساز مع
مضرب (عود من
فصيلة الطنبور)
■ ق ١٧ - ١٨
□ المكتبة الوطنية -
باريس.



٤٥

رُباب مع رقص - منمنمة
من العصر الصفوي.
■ ق ١٧
□ المكتبة الوطنية -
باريس.



٣٧

عازف عود: بلاط شاه
صافي - تصوير رضا
عباسي/العصر الصفوي.
■ ١٦٢٩ - ١٦٤٢
□ متحف غيمي -
باريس.



٤١

عازف طنبور: دكتاب
تفهيم المقامات في توليد
النفحات، لهزير آغا
كماني.
■ ١٧٦٠
□ طوب قابو سراي.

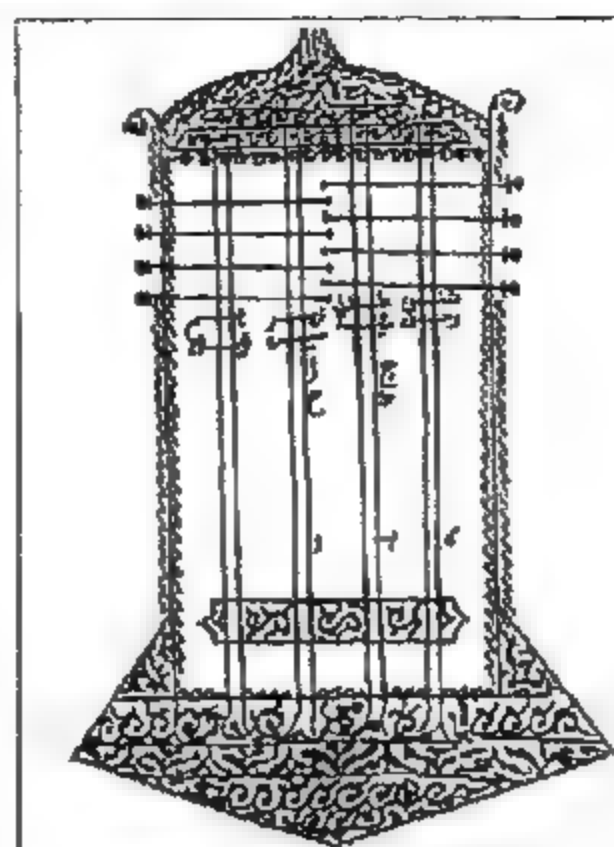


٣٨

عود مع ستار ودائرة:
العصر الصفوي.
■ ق ١٧
□ متحف غيمي -
باريس.

٤٢

رسم لأوتار عود
مغربي/عربي؛ حسب
البوعصامي - العلمي -
السيالة.
■ ق ١٧ - ١٨ - ١٩
□ ط. فاس ١٨٩٧،
الرباط ١٩٩٥.
المكتبة الوطنية - تونس.
المتحف العراقي - بغداد.



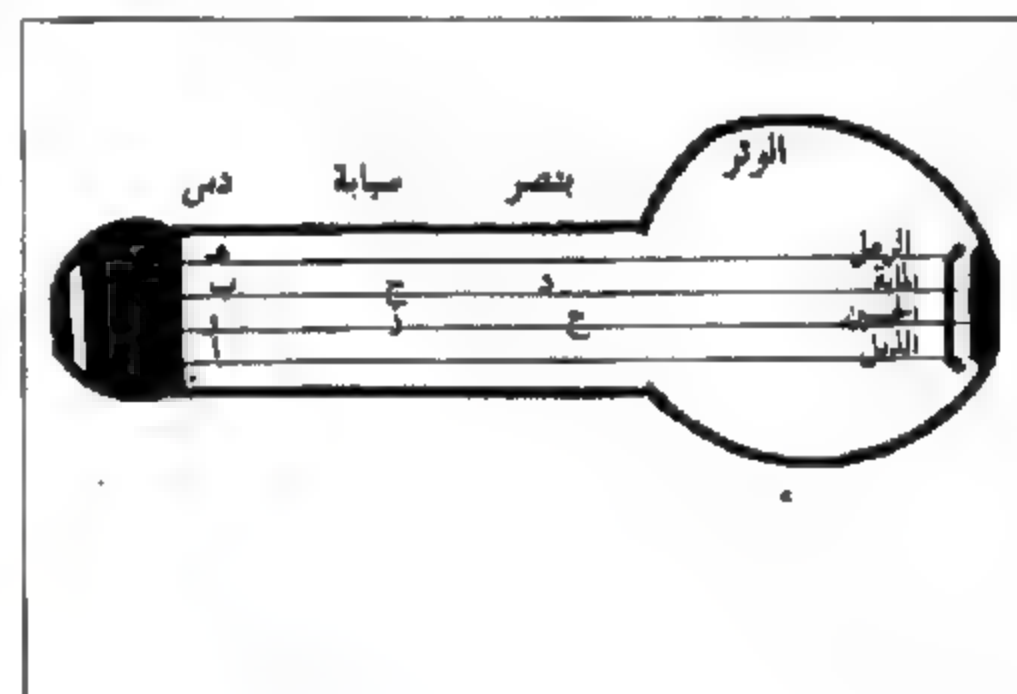
٤٥

مجموعة ساز/طنبور
مع ناي، مثقل ودائرة؛
سورنامة وهبي - أحمد
الثالث.
■ ١٧٢٠
□ طوب قابو -
استانبول.



٤٣

رسم لأوتار عود
مغربي/عربي؛ حسب
البوعصامي - العلمي -
السيالة.
■ ق ١٧ - ١٨ - ١٩
□ ط. فاس ١٨٩٧،
الرباط ١٩٩٥.
المكتبة الوطنية - تونس.
المتحف العراقي - بغداد.



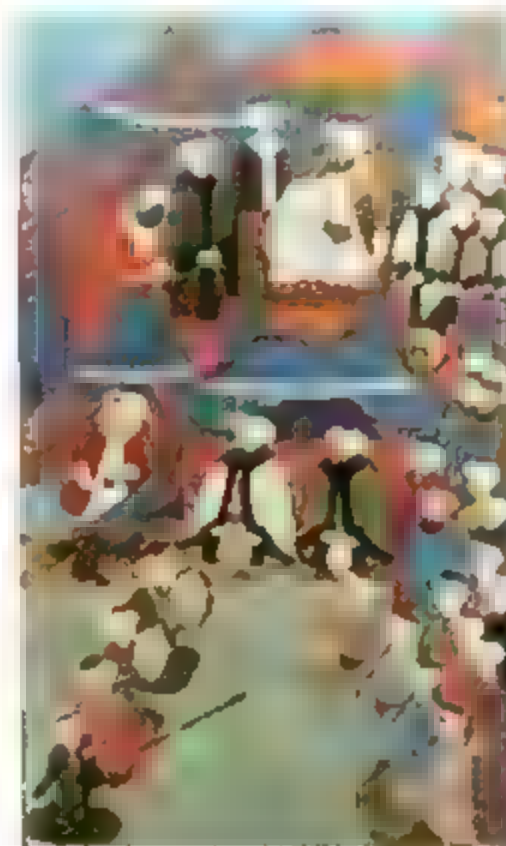
٤٦

مجموعة ساز/طنبور مع
ناي، كمانشاه، مثقل
ودائرة؛ سورنامة وهبي -
أحمد الثالث.
■ ١٧٢٠
□ طوب قابو - استانبول.



٤٤

مجموعة ساز/طنبور؛
ناي، سنطور ودائرة؛
سورنامة - أحمد الثالث.
■ ١٧٢٠
□ طوب قابو -
استانبول.



٤٧

مجموعة ساز/طنبور
مع ناي، كمانشاه، مثقل
ودائرة؛ سورنامة وهبي -
أحمد الثالث.
■ ١٧٢٠
□ طوب قابو -
استانبول.



٤٨

ساز، كمانشاه ودائرة:
مجموعة نسائية -
مربعة تصوير الفنان
لوني.
■ ق ١٨
□ مكتبة فيلادلفيا.



٥١

مود، كمانشاه رومي
ومغنية: فاضل أمام أحد
الوجهاء - تركيا.
■ ق ١٨
□ مجموعة راينهارد -
برلين.



٤٩

ساز/بازق: منمنمة
عبدالله بخاري.
■ ١٧٣٩
□ مجموعة راينهارد -
برلين.



٥٢

عازف عود شرقي
(القاهرة).
■ ١٩ - ٢٠
□ رسم ليوديج دوتش
(١٨٥٥ - ١٩٣٥).



٥٥

حفل موسيقي في السفارة
البريطانية باستانبول.
■ ١٧٧٩
□ مكتبة جامعة وارسو.



٥٣

عازفة كويترة مع غناء:
جلسة نسائية،
■ بداية ق ٢٠
□ اسطوانة قديمة.



٥٤

عارف مود مغربي.
■ منتصف ق ٢٠
□ اسطوانة قديمة.



٥٥

جلسة طرب (مجموعة
رجالية) : كويترة مع رباب
ورقص - محمد راسم
(الجزائر).
■ ق ٢٠



٥٦

جلسة طرب (مجموعة نسائية) :
كويترة مع رباب، طار ودربوكة -
رسم محمد راسم - (الجزائر)
■ ق ٢٠.



٥٧

عازفة مود مغربي صغير
(المغرب)، ١٩ - ٢٠، رسم رودولف
أرنيس (١٨٥٤ - ١٩٣٢).



قائمة المصادر والمراجع

مفتاح الرموز : تح = تحقيق ، تر = ترجمة ، ج = جمع ، دت = دون تاريخ ، ص = صفحة ، ط = طباعة ، مخ = مخطوط

أ - العربية، التركية والفارسية

(*) كتاب الله المجيد : القرآن الكريم

أ / المصادر التراثية

١. الموسيقى والآلات الموسيقية :

- ابن زيلة، الحسين : كتاب الكافي في الموسيقى، تح. زكريا يوسف، القاهرة- دار القلم، ١٩٦٤
- ابن سيف، علي : «جواهر علم الموسيقى» من كتاب الشفا (المقالة السادسة / الفصل الثاني)، تح. زكريا يوسف القاهرة- مط. الأميرية، ١٩٥٦
- : «رسالة في الموسيقى» من كتاب النجاة ، تح . جرجيس فتح الله، بيروت ١٩٥٥ .
- ابن خرداذبة: موجز في اللهو والملاهي، القاهرة، ١٩٨٥،
- ابن الطحان، أبو الحسن محمد: حاوي الفنون وسلوة المحزون (مخ. دار الكتب - القاهرة / فنون جميلة، رقم ٥٣٩)؛ ت. زكريا يوسف، المجمع العربي للموسيقى، بغداد ١٩٧٦ ؛ طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية والإسلامية (سلسلة ج المجلد ٥٢)، فرانكفورت، ١٩٩٠، IX - ١٠٩ ص .
- ابن غيبي، عبد القادر: جامع الأنحان، تح. طقي بنيش، طهران- مؤسسة مطالعات وتحقيقات، ١٩٨٦، ٤٠٠ ص.
- : مقاصد الأنحان. تح. طقي بنيش، طهران- مؤسسة مطالعات وتحقيقات، ١٩٦٦.
- ابن المنجم ، يحيى: رسالة في الموسيقى، تح . زكريا يوسف، القاهرة، ١٩٦٤ ؛ تح. يوسف شوقي، القاهرة، ١٩٧٢.
- إخوان الصفاء : «الموسيقى» (الرسالة الخامسة من القسم الرياضي) ضمن رسائل إخوان الصفاء وخلال الوفاء، ج ١، بيروت ١٩٥٧ ، ص ١٨٣ - ٢٤٠ .
- البوعصامي، محمد: إيقاد الشموع، للذة المسموع، بنغمات الطبع (مخ. رقم ١١٣٣٣، الخزانة الحسينية / القصر الملكي - الرباط)، تح. عبد العزيز بن عبد الجليل، الأكاديمية الملكية الرباط، ١٩٩٥، ١٦٠ ص.
- التيفاشي، أحمد: متعة الأسماع في علم السماع (مخ. المكتبة المشورية - تونس)
- الجرجاني، أبو الحسن: شرح مولانا مبارك شاه بار أدوار (مخ. مكتبة المتحف البريطاني - لندن، رقم ٢٣٦١ شرقي، ٨٥ ص)
- الحايك ، محمد بن الحسين : مجموعة الحايك، ط. دار البيضاء ١٩٧٢ ، ط. الرباط ١٩٧٧ .
- سيالة، محمود: قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء (مخ. المكتبة الوطنية - تونس، رقم ١٩٢٤١، ٦١ ص؛ مكتبة المتحف العراقي، رقم ٢٢٧٦ (١)، ٦٠ ص)
- الشرواني، فتح الله: رسالة في علم الموسيقى ، طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية والإسلامية (سلسلة ج المجلد ٢٦)، فرانكفورت ١٩٨٦
- الشيرازي، قطب الدين: درة التاج لغرة الديباج (ت. سيد محمد مشكوت ونصر الله تقوي)، طهران ١٩٣٩-١٩٤٦
- صفى الدين: كتاب الأدوار، نشرة مصورة، تقديم حسين علي محفوظ، بغداد - مديرية الفنون والطباعة، ١٩٦١، XII - ٤٠ ص؛ تح. وشرح الحاج هاشم محمد الرجب، بغداد، منشورات وزارة الثقافة وإعلام / سلسلة «كتب التراث» (١٩٢)، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، ١٧٥ ص؛ طبعة بطريق التصوير، منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية- جامعة فرانكفورت (سلسلة ج، عيون التراث المجلد ٦ / القسم الأول)، فرانكفورت - ألمانيا ١٩٨٤، ٩٥ ص؛ تح. غطاس عبد الملك خشية، القاهرة / مركز التراث، الهيئة العامة، ١٩٨٦، ٢٢٨ ص.
-: الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، تح. وشرح الحاج هاشم محمد الرجب، بغداد، منشورات وزارة الثقافة وإعلام / سلسلة «كتب التراث» (١١٩)، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ٢٤٨ ص؛ طبعة بطريق التصوير عن مخطوطة مكتبة أحمد الثالث باسطنبول عدد ٢٤٦٠، منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية - جامعة فرانكفورت (سلسلة ج، عيون التراث المجلد ٦ / القسم الثاني)، فرانكفورت- ألمانيا، ١٩٨٤، ١٢٥ ص.
- الصيدوي الدمشقي، شمس الدين : الإنعام في معرفة الأتغام (مخ. رقم ٢٤٨٠، المكتبة الوطنية - باريس، ٢٩٤ بيت)
- الطوسي ، نصير الدين : رسالة في علم الموسيقى، تح. زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٦٤

قائمة المصادر والمراجع

- الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير، تح. غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة - دار الكتاب العربي ١٩٦٧؛ طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية و الإسلامية (سلسلة ج المجلد ٦١)، فرانكفورت، ١٩٩٨
- غاية السرور والمنى الجامع بدقائق رقائق الموسيقى والغناء (حررته سنة ١٨٧٢ مجموعة من ضباط المدرسة الحربية - مخ. الجمعية الرشيدية، تونس)
- الفوئي، أبو علي: كشف القناع عن آلات السماع، الجزائر - مط. جوردان، ١٩٠٤، ١٤٤ ص؛ ط. ٢، ١٩٩٥، ٢٨٧ ص.
- الكاتب، الحسن: كمال أدب الغناء (ت غطاس عبد الملك خشبة)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥
- الكندي، أبو يوسف يعقوب: مؤلفات الكندي الموسيقية، (خمسة رسائل)، تح. زكريا يوسف، بغداد- مط. شفيق، ١٩٦٢
-: رسالة في خبر صناعة التأليف، تح. يوسف شوقي، القاهرة - مط. دار الكتب، ١٩٦٩
-: رسالة في اللحون والنغم، تح. زكريا يوسف، بغداد- مط. شفيق، ١٩٦٥ .
-: رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى، تح. محمود أحمد الحفني، القاهرة - اللجنة العليا - سلسلة تراثنا الموسيقي، ١٩٥٩
- للاذقي، عبد الحميد: الرسالة الفتحية في الموسيقى، تح. الحاج هاشم محمد الرجب، الكويت (السلسلة التراثية - ١٦)، ١٩٨٦.
- مجهول: الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، تح. غطاس عبد الملك خشبة / ايزيس فتح الله، القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢
- مجهول: كشف الهموم والكرب في شرح آلات الطرب (مخ. طوب قابو سراي - إستانبول، رقم ٣٤٦٥): دراسة وتعريف ظمياء محمد عباس، مجلة المورد، المجلد لثالث عشر، العدد الرابع لسنة، ١٩٨٤.
- مجهول: كنز التحف (مكتبة المتحف البريطاني - لندن، شرقي ٢٣٦١، ٤٧ ص)
- مشافقة، ميخائيل: الرسالة الشهابية في صناعة الموسيقى، تح. الأب لويس رونزال، بيروت ١٨٩٩؛ تح. ايزيس فتح الله، القاهرة - دار الفكر العربي، ١٩٩٦، ١٦٠ ص.
- المفضل بن سلمة: كتاب الملاهي وأسمائها، القاهرة، ١٩٨٥.

٢ - أدبية- تاريخية - فقهية

- الأبيشي، شهاب الدين: المستطرف في كل فن مستطرف، القاهرة ١٩٤٢ (ج II، ص ١٤٥-١٥٩).
- الأعشى: ديوان ...، بيروت - الرسالة، ١٩٨٢، ٤٨٦ صفحة .
- ابن الأثير الجزري، عز الدين أبو الحسن: الكامل في التاريخ، ط. جديدة (١٢ جزء)، بيروت - دار الكتاب العربي، ١٩٦٥-١٩٦٧.
- ابن الدراج السبتي، أبو عبد الله: كتاب الإمتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع، تح. محمد بن شقرون، الرباط - ط. الأندلس، ١٩٨٢، ٢٠٠ ص.
- ابن حيان القرطبي، أبو مروان: كتاب المقتبس...، مجلد II، القسم الأول، مدريد - الأكاديمية الملكية للدراسات التاريخية، ١٩٩٩، XIX - ٢٠٢ ص
- ابن خلدون، عبد الرحمان: المقدمة، الطبعة الرابعة، بيروت (ص ٤٢٢-٤٢٨ و ٥٨٢-٥٨٨)
- ابن رشيقي: كتاب العمدة ...، تح. محي الدين عبد الحميد، ط بيروت ١٩٨١ (الجزء الثاني، ص ٣١٠-٣١٥)
- ابن سناء الملك، هبة الله: دار الطراز في عمل الموشحات، تح. جودت الركابي، دمشق ١٩٤٩ .
- ابن سيده، أبو الحسن علي إسماعيل: كتاب المخصص، تح. الشنقيطي وآخرون، ط. ٣، بيروت - دار الآفاق الجديدة، (٥ أجزاء).
- ابن عبد ربه، أحمد: العقد الفريد، ط. جديدة (٧ أجزاء)، بيروت - دار الكتاب العربي، ١٩٥٣-١٩٦٥ (كتاب الياقوتة الثانية، VI، ٣-٨١)
- ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، ط. جديدة (٧ أجزاء)، بيروت - مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧.
- ابن النديم، أبو الفرج محمد.. الأوراق: كتاب الفهرست، تح. رضا تجدد، طهران، ١٩٧١ (إشارات كثيرة، انظر خاصة: الفن الثالث من المقالة الثالثة؛ الفن الأول والثاني من المقالة السابعة).
- الأصفهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، ط. ساسي- القاهرة ١٩٠٥، ط. بيروت ١٩٧٠ (عن ط. بولاق الأصلية- القاهرة ١٨٨٨) (٢١ جزء)
- ألف ليلة وليلة (٤ أجزاء)، ط. القاهرة - المكتبة الثقافية، ١٩٨١، ٢٠٤٨ ص (يتضمن إشارات عدة عن الموسيقى وآلاتها)
- أولياء شلبي: سياحة ذامة (سنة مجلدات)، ط. الأستانة، ١٨٩٦-١٩٠٠ (بالعثمانية)
- الخوارزمي: مفاتيح العلوم، القاهرة - دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ٢٠٥ ص.

- الزبيدي، محي الدين المرتضى: تاج العروس من شرح جواهر القاموس (١٠ مجلدات) ، بيروت - مكتبة الحياة، ١٩٦٥
- سفر التكوين: أصحاب أربعة عدد ٢١.
- الشقندي، أبو الوليد إسماعيل: «رسالة في فضل الأندلس»، نفح الطيب...، بيروت، ١٩٦٨ ، III، ص ١٨٦-٢٢٤.
- الطبري، أبو جعفر محمد: تاريخ الأمم والملوك، القاهرة - دار المعارف، ١٩٦٠-١٩٦٩.
- علقمة: ديوان...، ط. الجزائر.
- العلمي، محمد بن الطيب: الأتيس المطرب في من لقيه مؤلفه من أدباء المغرب، فاس - ط. حجرية، ١٨٩٧ (البوعصامي، ص ١٦٨ - ١٩٣).
- الغزالي، أبو حامد: «أدب السماع والوجد»، إحياء علوم الدين، ج II، ط. القاهرة، ص ٢٦٦. ٢٠٢
- الفيروزآبادي، أبو الطاهر محمد: القاموس المحيط (٨ أجزاء)، القاهرة - مط. المأمون، ١٩٣٨
- المبرد: الكامل ...، نشر دبلو. رايت، لايزك، ١٨٧٤-١٨٩٢ .
- الفضل بن سلمه، محمد الضيبي: المفضليات، تح. أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط. ٢، القاهرة - المعارف، ١٩٦٤ (جزآن).
- المقرئ، أبو العباس أحمد: نفح الطيب...، تح. إحسان عباس (٨ أجزاء) ط. بيروت ١٩٦٨ (إشارات كثيرة من أهمها ما يخص زرياب، انظر: I، ٣٤٤؛ II، ٢٦٠؛ III، ١٢٢. ١٢٣ و ٦١٥)
- المسعودي، أبو الحسن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ٤ أجزاء، القاهرة ٦٤. ١٩٦٥ (ج IV، ص ٢٢٠. ٢٢٦).

٣. مخطوطات بها مشاهد لألة العود :

- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني (دار الكتب المصرية، سنة: ١٢١٧-الأجزاء ٢، ٤، ٥ و ١١).
- الأرموي: كتاب الأدوار (المكتبة البودلية أكسفورد ، مارش ٥٢١ ؛ دار الكتب المصرية ٨٢ / مخ سنة ١٢٣٢-١٢٣٤)
- بياض ورياض (مكتبة الفانيكان - روما، القرن: ١٣)
- الجاحظ: كتاب الحيوان، (مكتبة الأمبوزيانو- ميلانو، سنة ١٢٢٥-١٣٥٠).
- جامي: العروش السبعة : ١٥٥٦-١٥٦٥ (متحف القرير جلاري - واشنطن)
- الجزري: الجامع بين العلم والعمل في الحيل (متحف طوب قاير - استنبول، سنة: ١٢٥٤)
- الحريري : مقامات الحريري
- دار الكتب القومية - باريس (رقم ٦٠٩٤ و ٣٩٢٩، سنة: ١٢٢٢ رقم ٥٨٤٧، سنة ١٢٣٧)
- معهد العلوم الشرقية - للنفراد (سنة: ١٢٢٥-١٢٣٥)؛
- المكتبة البودلية - أكسفورد (رقم ٤٨٥، سنة: ١٢٧٧)؛
- مكتبة المتحف البريطاني (رقم ٢٢١١٤ و ١٢٠٠، سنة: ١٣٠٠)؛
- دار الكتب - هينا (سنة: ١٣٣٤).
- ديوان حافظ حوالي ١٧٠٠ (متحف الفنون - ليزج)
- زواج يوسف وزليخة (دار الكتب المصرية - أدب فارسي، رقم ٤٦، القرن: ١٦)
- سعدي: بستان سعدي (دار الكتب المصرية).
- سعدي: جويستان (دار الكتب المصرية)؛ ترجمة محمد موسى هنداي، مكتبة الانجلو المصرية .
- الشاهنامة (دار الكتب المصرية، ٥٩ - تاريخ فارسي / سنة: ١٤٤١)؛ متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨، أواخر القرن: ١٦)
- طبيب، رشيد الدين: جامع التواريخ (مكتبة جامعة هيدنبورغ - مخ عربي، القرن: ١٤ - تبريز)
- الفارابي: الموسيقى الكبير (المكتبة الوطنية - مدريد، رقم ٦٠٢، القرن ١٢)
- القزويني: عجائب المخلوقات (رواق واشنطن، رقم ٥٤، القرن ١٤)
- كتاب البلهان (المكتبة البودلية، شرقي ١٢٣، القرن: ١٤ م - بغداد)

قائمة المصادر والمراجع

- مجموعة الصور الفارسية والهندية (دار الكتب القومية - باريس، القرن: ١٦-١٨)
- مجهول: كشف الهموم والكرب في شرح آلات الطرب (طوب قابو- استانبول، رقم ٣٤٦٥، القرن: ١٥)
- مجهول: كنز التحف (مكتبة المتحف البريطاني، رقم ٢٣٦١، القرن: ١٤)
- المصري، أحمد: قانون الدنيا وعجائبها (متحف طوب قابو - استانبول، سنة: ١٥٦٣)
- نظامي (١٥٣٩-١٥٤٣): خمسة نظامي (مكتبة المتحف البريطاني؛ دار الكتب المصرية؛ متحف كلية الآثار- جامعة القاهرة، سنة: ١٤٩٥، ١٥٢٢، ١٥٣٩-١٥٤٣)
- نظامي: مسيحة الأبرار، من مخطوطة هفت أورانج (دار الكتب المصرية، سنة: ١٥٦٢)

ب / المراجع الحديثة

١. خاصة بآلة العود :

(توجد عدة محاولات خاصة ونشرات داخلية وضعت لتعليم العود بالنوادي والمعاهد الموسيقية المختصة في مختلف البلاد العربية ، كما توثق عدد من الرسائل والاطروحات الجامعية تناولت جوانب مختلفة لآلة العود) .

- إبراهيم محمد، آمال: صناعة آلة العود في بغداد منذ انبثاق الحكم الوطني في العراق، بغداد - المركز الدولي لدراسة الموسيقى التقليدية، ١٩٨٦٤٦ ص
- الأشهب، محمد: دروس في تعليم المقامات العربية على آلة العود، الدار البيضاء - المدرسة الوطنية للموسيقى، ١٩٧٦ ، ٧٦ ص.
- بسّ، خالد: عازف العود، ٤ أجزاء، منشورات محمد بودينة - الحمامات / تونس، ١٩٩٨
- بشير، جميل: العود وطريقة تدريسه، جزآن، بغداد - وزارة المعارف، ١٩٦١ ، ١٤٠ ص؛ إعداد حبيب ظاهر العباس ، بغداد - دائرة الفنون الموسيقية / وزارة الثقافة والإعلام، الجزء الأول، ١٩٨٧ ، ٨٤ ص؛ الجزء الثاني، ١٩٩٠ ، ٧٤ ص.
- البياتي، طارق حميد: المرشد لصناعة آلة العود، وزارة الثقافة / دائرة الفنون الموسيقية (سلسلة الكتب الموسيقية) ، بغداد - مطبعة البراق، ٢٠٠٣، ٢٥٢ ص
- الجبجي، عبد الرحمان: تعليم العود (دون معلم وبواسطة الأشرطة المسجلة) ط. ١، دار التراث الموسيقي العربي - حلب، ١٩٧٦، ٢٥٥ ص (ط. ٢، ١٩٨٢، ١٩٢ ص) + ٤ أشرطة كاسيت.
- ذاكر، محمد : تحفة الموهود بتعليم العود، القاهرة - مطبعة اللواء، ١٩٠٣.
- الرشيد، صبحي أنور: تاريخ العود، منشورات دار علاء الدين- دمشق
- روحانا، شربل: العود (منهج حديث) ، سلسلة المناهج الموسيقية الحديثة- رقم ١، بيروت، الكونيفرتوار الوطني / كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس، ١٩٩٥ ، ١٣٤ ص.
- زرهون، عبد الرحيم: الطريقة العلمية والعملية في دراسة العود (الجزء الأول) ، مطبعة دوسيلفا - الدار البيضاء، ١٩٩٥.
- شوقي، أحمد سلمان: الطريقة الحديثة في تعليم آلة العود، الدار البيضاء، دار العلم، د. ت، ١٦٠ ص.
- الصرارفي، قذّور: منهج تعليم العزف على آلة العود (مخطوط)، ٦٠ ص
- العباس، حبيب ظاهر: الشريف محي الدين حيدر وتلاميذته، بغداد - دار الحرية ، ١٩٩٤ ، ١٣٥ صفحة .
- ... : روعي الخماش...، بغداد- دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩ ، ٢١٦ صفحة .
- عبد الحكيم، طارق: ملك الطرب عند العرب، السمودية ~ مطابع الشرق الأوسط (د. ت.)
- عرفه، عبد المنعم و صفر، علي: كتاب دراسة العود، الطبعة السادسة، القاهرة، ١٩٨٤ (ط. أولى ١٩٤٢)، ١٤٤ ص
- عرفه، عبد المنعم: كتاب أستاذ الموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٤٥؛ القاهرة ١٩٧٦
- عزمي، حورية و ميشيل، جورج و محمد علي، جمعة: تدريبات آلة العود، ثلاثة أجزاء، القاهرة - وزارة التربية والتعليم / الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٧٣، ٦٤ + ١٥٨ + ١٧٣ ص
- عوّاد، فؤاد: قواعد العزف على العود، بيروت - المعهد الموسيقي الوطني، ١٩٨٢، ٨٩ ص
- غصن، فريد: المدرسة الحديثة لآلة العود، ثلاثة أجزاء، د. ت.
- كامل ، محمود و فتح الله، لنده : المنهج الحديث في دراسة العود، القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤، ١٧٢ ص.

- لبيب، إنعام و جميل، ألفريد: التدريبات الأساسية لآلة العود، القاهرة (د.ن)، ١٩٩٣.
- محفوظ ، فؤاد: تعليم العود والموسيقى الشرقية والغربية، ٤ أجزاء (الثقافة الموسيقية)، دمشق - ط.١، مطبعة الثبات ، توفيق البرهاني، ١٩٦٢-١٩٦٤؛ ط.٢، مطبعة الحلبي، ١٩٦٦، ٤٠٠ ص
- مشعل، عبد الحميد: دراسة العود بالطريقة العلمية، الجزائر- ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٥، ٨٦ ص

- Ayomak, Mildan Niyazi : **Cümbüs ve Ut Dersleri**, Istanbul, 1933
- Akdogu, Onur : **Ud Metodu - Izmir**, 1987
- Kalaitzides, Kyriakos: **Oud Learning Teaching Method**, vol. A, Thessalonica-Greece, 1996
- Salâhî bey, Ali : **Ilaveli Ud Muallimi** - Istanbul, 1924
- Sençalar, Kadri : **Ud Ogrenme Metodu**, Istanbul, 1974
- Tanrikorur, Cinuçen : **Ud Metodu** (Basilmamstir. Büyük ebatli defter. Baslangıç : 1952)
- Torun, Mutlu : **Ud Metodu** "Gelenekle Gelecege", Istanbul -Caglar Yayinlari, 1993, 360p.

٢ - موسيقية - عامة :

- آدى شير، السيد: معجم الألفاظ الفارسية المعربة، بيروت- مكتبة لبنان، ١٩٨٠.
- الأسد، ناصر الدين : القيان والغناء في العصر الجاهلي ، بيروت ١٩٦٠
- أولسن، بول روفسنغ: الموسيقى في البحرين / الموسيقى التقليدية في الخليج العربي، ترجمة فاطمة الحلواجي (كتاب البحرين الثقافية - ٨) ، وزارة الإعلام ، الثقافة والتراث الوطني، ٢٠٠٥، ٢١٥ ص.
- البردوني، عبد الله: فنون الأدب الشعبي في اليمن، ط.٢، بيروت - دار الحداثة، ١٩٨٨
- تراث هارس (نشر أ. ج. آربري)، الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٥٩
- تيمور باشا، أحمد: الموسيقى والغناء عند العرب، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، القاهرة، ١٩٦٣
- ذاكر، محمد: حياة الإنسان في ترديد الألحان، القاهرة، ١٨٩٤، ٥٠ ص.
- السמידان، حمد محمد: الموسوعة الكويتية المختصرة، مطابع دار لبنان ١٩٧٠
- السامرائي ، عبد الجبار محمود: «الغناء والموسيقى عند العرب قبل الإسلام»، مجلة التراث الشعبي، العدد الخامس ، السنة الخامسة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤.
- الجندي، أدهم : أعلام الأدب والفن، جزآن، دمشق - ط. مجلة صوت سوريا، ١٩٥٨، ١٢+٥٩٢ ص
- الحجى ، عبد الرحمان : تاريخ الموسيقى الأندلسية، بيروت، دار صادر/ دار بيروت، ١٩٥٩
- حسون فريد، طارق: تاريخ الفنون الموسيقية، الجزء الأول، جامعة بغداد، ١٩٩٠،
- الحفني، محمود أحمد: علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١
- ... : موسيقى قدماء المصريين، دار المطبوعات الراقية، القاهرة ١٩٣٦
- ... : موسيقى الممالك القديمة، القاهرة، ط. ٢، ١٩٧٢
- ... : «تطور الآلات الموسيقية»، مجلة الفنون، القاهرة.
- ... : زرياب، موسيقار الأندلس (سلسلة أعلام العرب -٥٤) ، القاهرة، ١٩٦٥، ١٩٠ ص
- الخلمي، كامل: كتاب الموسيقى الشرقي (ط. القاهرة، ١٩٠٤)؛ ط. ثانية، القاهرة- بيروت- أوراق شرقية، ١٩٩٣، ١٩٣ ص.
- الديك، أمين أحمد: نيل الأرب في موسيقى الإفرنج والعرب، القاهرة - بولاق، ١٩٠٢، ١٠٤ ص
- الرشيد، صبحي أنور: تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت - المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، ١٩٧٠، ٣٧٠ ص.
- ... : الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية (منشورات وزارة الإعلام / سلسلة الكتب الفنية- ٢٩) ، بغداد، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٥، ٤١٦ ص.
- ... : تاريخ الموسيقى العربية، ألمانيا- مؤسسة بافاريا، ٢٠٠٠.
- زاكس، كورت: تراث الموسيقى العالمية، قر. سمحة الخولي، القاهرة - دار النهضة، ١٩٦٤، ٥٥٤ ص
- دوخي، يوسف فرحان: الأغاني الكويتية ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة ١٩٨٤، ٥٠٤ ص

قائمة المصادر والمراجع

- الصباغ، توفيق: الدليل الموسيقي العام، حلب = دار الفكر، ١٩٥٠، ٢٢٠ ص
 - عباس، إحسان: العرب في صقلية، القاهرة- دار المعارف، ١٩٥٩.
 - عبد الوهاب، حسن حسني: «الموسيقى وآلات الطرب في القطر التونسي»، ورقات، الجزء الثاني، تونس، ١٩٨١، ص ١٧١-٢٧٤.
 - عرفة، عبد المنعم: أستاذ الموسيقى العربية، القاهرة ١٩٧٦
 - العقيلي، مجدي: السماع عند العرب، ٥ أجزاء، دمشق، ١٩٦٩-١٩٧٩
 - علي، أحمد: الموسيقى والغناء في الكويت، الكويت ١٩٨٠
 - العلاف، عبد الكريم: الطرب عند العرب، منشورات المكتبة الأهلية، ط. ٢، مطبعة أسعد- بغداد، ١٩٦٣
 - العمري، مبارك عمرو: محمد بن فارس. أشهر من غنى الصوت في الخليج، ١٩٩١، ٣٧٦ ص
 - غانم، جميل: «العود الصنعاني»، مجلة القيثارة، مجلد ٢٤ و ٢٥، بغداد ١٩٧٥-١٩٧٦
 - غانم، محمد عبده: شعر الغناء الصنعاني، بيروت ١٩٨٠
 - غزالي، بالانشيا، أنجل: تاريخ الفكر الأندلسي، تر. حسين مؤنس، القاهرة- مكتبة النهضة، ١٩٥٥، IX - ٧١٨ ص
 - الغوثي، أبو علي: كشف القناع عن آلات السماع، الجزائر ١٩٠٤ (ط. ٢ / ١٩٩٥)
 - فارمر، هانري جورج: تاريخ الموسيقى العربية...، تر. حسين نصار، القاهرة (مجموعة الألف كتاب - ٧)، ١٩٥٦، ٣١٧ ص؛ تر. جرجيس فتح الله، بيروت- دار صادر، ١٩٧٢، ١٣٦+٣٤٦ ص
 - ... : مصادر الموسيقى العربية، تر. حسين نصار، القاهرة، ١٩٥٧.
 - ... : الموسيقى في ألف ليلة وليلة، تر. حسين نصار، القاهرة، ١٩٨٠.
 - ... : «الموسيقى»، تراث الإسلام، تر. جرجيس فتح الله، بيروت ١٩٧٢، ص ٥١٥-٥٥٢.
 - فيلوتو، غيوم-أندري: «الموسيقى والآلات الموسيقية»، من كتاب وصف مصر، ترجمة زهير الشايب، القاهرة - ج. VIII - الخانجي، ١٩٨٢، ٤٦٤ ص/ ج. IX - مديولي، ١٩٨١، ٤٤٠ ص.
 - حتي، فيليب وآخرون: تاريخ العرب، ط. ٤، جزآن، بيروت، ١٩٦٥-١٩٦٦.
 - فيناي، تيودور: تاريخ الموسيقى العالمية، تر. سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، ١٩٧٢.
 - قاسم حسن، شهرزاد: دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢، ٤٤١ ص.
 - قطاط، محمود: دراسات في الموسيقى العربية، دار الحوار. اللاذقية، ١٩٨٧
 - ... : الموسيقى العربية والتركية: دار الحوار. اللاذقية، ١٩٨٧
 - ... : «نظرية السلم الخماسي ومدى استعماله في موسيقى المغرب العربي الكبير»، مجلة فنون، عدد ٢-٤، تونس، ١٩٨٥، ص ٥٧-٨٣.
 - ... : «دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي الأندلسي»، في الحياة الثقافية، عدد ٥١، تونس ١٩٨٩، ص ٥٦-٨٢؛ موسيقى المدينة، بيروت ١٩٩١، ص ١٤٣-١٨٢
 - ... : «من قوالب التراث الموسيقي العربي الإسلامي / النوبة، الحياة الثقافية»، ٦٢، تونس، ١٩٩٢، ص ١٧-٤١
 - ... : «لتجديد في الإنتاج الموسيقي العربي المعاصر»، الحياة الثقافية، عدد ٢٤، تونس، ١٩٨٢، ص ٤٥-٥٧
 - ... : «حول التحديّات التي تواجه الموسيقى العربية»، فنون، عدد ٣، الكويت، مارس ٢٠٠١
 - ... : «الموسيقى مظهر من مظاهر الوحدة الإسلامية»، موسوعة الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس ١٩٩٤، أ، ص ٩٧-١١٥
 - ... : «قضايا السلم والمقام في الموسيقى العربية» / «توظيف الإعلامية في الموسيقى العربية»، البحث الموسيقي - المجمع العربي للموسيقى (عدد ٢ و ٣)، بغداد - عمان ٢٠٠٢-
- ٢٠٠٢ / ٢٠٠٤
- ... : التراث الموسيقي العربي الإسلامي: المدرسة المغاربية- الأندلسية، المجمع العربي للموسيقى، بغداد- عمان، ٢٠٠٤.
 - ... : والكثيري، مسلم: آلات الموسيقى التقليدية العثمانية (عربي - إنجليزي)، وزارة الإعلام - مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مسقط، ٢٠٠٤، XVII - ٩٣ ص
 - كتاب مؤتمر الموسيقى العربية (القاهرة ١٩٣٢)، القاهرة - المطبعة الأميرية، بولاق، ١٩٣٣، ٧٧٨ ص + ٧٧ لوحة.
 - لايشنتريت، هوغو: الموسيقى والحضارة، تر. أحمد حمدي محمود، القاهرة
 - لويون، غوستاف: حضارة العرب، تر. الزعتر، القاهرة - دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٦، ٦٥٦ ص

- لين بول، ستانلي: العرب في إسبانيا، تر. علي الجارم، القاهرة، ١٩٦٠.
- المالكي، عيسى: الأغاني الشعبية في البحرين، البحرين الثقافية، ٢٠٠٠، ٢٦٨ ص
- مؤنس، حسين: الحضارة (سلسلة عالم المعرفة - رقم ١)، الكويت، ١٩٧٨
- مجلة عالم الفن، الكويت - جمعية الفنانين الكويتية ، عدد ٨٤ و٨٦
- المصري، حسين مجيب: صلات بين العرب والفرس والترنك، دراسة تاريخية أدبية، القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١.
- ميسوم، عبد الإله: تأثير الموشحات في التروبادور، الجزائر- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨١، ٣٢٠ ص
- ناجي ، محمد مرشد : الغناء اليمني القديم ومشاهيره ، صنعاء ، ١٩٨٣.

٣ . بها مشاهد لألة العود:

- أولياء شلبي: سياحة نامة (سنة مجلدات)، ط. الأستاذة، ١٨٩٦-١٩٠٠ (بالتركية)
- الباشا، حسن: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ١٩٥٩
- البهنسي، صلاح أحمد: مناظر الطرب في التصوير الإيراني (في العصرين التيموري والصفوي)، القاهرة - مكتبة مدبولي، ١٩٩٠، ٤٥٧ ص + ٧٨ لوحة + ٣٨ شكل
- تيمور باشا، أحمد: التصوير عند العرب، القاهرة ١٩٤٢
- سمدي الشيرازي: بوستان ، ترجمة محمد موسى هنداي، مكتبة الأنجلو المصرية
- ... : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥
- عكاشة، ثروت: التصوير الإسلامي (سلسلة تاريخ الفن - العين تسمع والأذن ترى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اليونيسكو، بيروت، جزآن: التصوير الديني والعربي، ١٩٧٧، ٥٠٠ ص: التصوير الفارسي والتركي، ١٩٨٣، ٢٨٨ ص
- ... : الفن المصري، ج ٣، دار المعارف، القاهرة
- محرز، جمال: «من التصوير المملوكي»، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد السابع، الجزء الثاني، نوفمبر ١٩٦١
- محمد حسن، زكي: فنون الإسلام، ١٩٤٨
- ... : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، ١٩٤٠.
- ... : «مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي»، مجلة سومر، المجلد ١١ الجزء الأول ١٩٥٥
- ... : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، مطبوعات كلية الآداب والعلوم، بغداد ١٩٥٦
- محيط الفنون: الفنون التشكيلية (المجلد الأول)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠
- ميرخواند: روضة الصفا ١٦٠٦، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
- ناجي القيسي، أحمد: عطار نامة. الكتاب الثاني. منطق الطير، مطبعة الإرشاد، بغداد ، ١٩٦٨.

- Aign, B. : *Die Geschichte der Musikinstrumente des Agaischen Raumes bis um 700 vor Christus*, Frankfurt a. Main, 1963.
- *Ars de pulsatione lambuti* (1492) , Cf. Villanueva
- Bachmann, W. : *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig, 1966.
- Bayer, B.: *The material relics of music in Ancient Palestine and its environs*, 1963.
- Behn, F.: *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954.
- Blacking, John: *How Musical is Man ?* Seattle: University of Washington Press, 1973, xii-116 p.
- Boetticher, W. : *Bibliographie des sources de la musique de luth*, Paris, CNRS, 1956
- ... : *RISM* VII, 1972
- ... art. "Laut", in *MGG* VIII, 1960
- Bragard, Roger. : de Hen, F.J. : *Musikinstrumente aus 2 Jahrtausenden*, Folge I, Stutgart, 1967.
- ... : De Hen, Ferd. J. : *Les Instruments de musique dans l'art et l'histoire*, A. De Visscher/Editeur/Vander S. A., Bruxelles-Belgique, 1973, 270 p.
- BRIL, Jacques : *Origines et symbolisme des instruments de musique*, Paris.
- Buchner, Alexander : *Encyclopédie des Instruments de musique* (199 illustrations en couleurs), Gründ-Paris, 1980, 352 p.
- ... : *Les Instruments de Musique à travers les âges*, Gründ-Paris, 1972, 278 p.
- Campbell, R. G. : "Zur Typologie der Schalenlanghalslaute", *Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen*. Bd. 47, Strasbourg Baden-Baden 1968.
- *Cantigas de Santa Maria* (Alfonso X El Sablo: 1221-1284), par J. Ribera, Madrid, 1922, 345 p.; P. Higinio Angles, 3 vol. Barcelone, 1943-1964 ; Ministerio de Educacion, Madrid, 1979 (texte + 2 disques 33 t. 30 cm)
- Chailley et autres : *Précis de Musicologie*, Paris-PUF, 1984, 496p.
- Chottin, A. : *Tableau de la musique marocaine*, Paris-Geuthner, 1938 (1999), 233 p.+18 pl..
- ... : "Le luth et les harmonies de la nature : L'ésotérisme dans la musique arabe", in *Revue Musicale*, XXI, Paris, 1940, p. 197-203.
- Christian Rault : "Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmonique", in *Instruments à cordes du Moyen Age*, Royaumont-France, 1999, p. 56-61.
- Christianowitsch, E. : *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*, Cologne 1863.
- Coates, K. : Gemetry, *Proportion and the art of lutherie*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Daza, Joanambrosio : *Intabulatura de Lauto*, Venise, 1508
- Diagram Group : *Les Instruments du musique du monde entier* (une encyclopédie illustrée), Paris - Albin Michel, 1978, 320 p.
- Farmer, Henri Georges : *A History of Arabian Music to XIIIth Century*, London 1929.
- ... : *Studies in Oriental musical Instruments* , I, London; 1931, II, Glasgow 1939.
- ... : *Islam*. Musikgeschichte in Bildern, Band III : . Musik des Mittelalters und der Renaissance. / Lieferung 2, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966, 206 p.
- ... : *Historical Facts for the Arabian musical Influence*, London, William Reeves, 1930..
- ... : *The Minstrelsy of the Arabian Nights*, Bearsden 1945.
- ... : "The music of Islam", in: *The New Oxford History of Music*, Vol. 1, London Oxford University Press, 1969, p. 421-477.
- ... : Artikel in: *Dictionary of Music and Musicians*, London, 1954 [Barbat, Pandoura, Pantur, Ud].
- ... : Artikel in: *Encyclopedia of Islam*, Leiden, 1913-38 [Kilara, Tunbur, Ud].
- ... : *Studies in Oriental Music* , 2 vol. Frankfurt - Institut de l'Histoire des Sciences Arabo-Islamiques, 1986 (721 +15p. / 699+9 p.)
- ... : "The Music of Ancient Mesopotamia", in *The New Oxford History of Music*, vol. I, London, 1957.
- ... : "Meccan Musical Instruments", in *Journal of the Royal Asiatic Society*, part 3, 489-505; in *Studies in Oriental Musical Instruments*, Boston, 1978
- Finney, Theodore M : *History of Music*, New York, 1962
- Fondation Royaumont/CERIMM, *Instruments de musique du Maroc et d'Al-Andalus* (ouv. collectif s/d. C. Homo-Lechner et Ch. Rault), 1999, 141p.+CD.

- ... : **Instruments à cordes du Moyen Age** (Actes du colloque de 1994, réunis par Ch. Rault), Paris-Créaphis, 1999, 208p.
- Ga pin, F.W.: **The music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians**, Strasbourg 1955.
- Garcia Barriuso, Patricinio : **Echos du Maghreb** (Le 1e Congrès de Musique Marocaine / Fès: 6-10 mars 1939), Tanger, 1940 (trilingue: français-espagnol, 105p.; arabe, 41p.).
- .. **La musica hispano-musulmana en Marruecos**, Larache, Instituto general Franco (série sexta, n4), 1941, 318p. , Madrid, 1950
- Garcia-Gomez, E : "La cancion famosa Calvi vi calvi, calvi aravi", **al-Andalus**, n 21, 1956, p. 1-8.
- **Grove, Dictionary of Music and Musicians** (1e éd. Londres, 1878-1889) / The New Grove, éd. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980 (en 20 vol.).
- Art. :
- "Lute"
- Guettat, Mahmoud : **La tradition musicale arabe**, Ministère Français de L'Education Nationale/ Direction des Ecoles, CNDP, Nancy, 1986, 132p.
- .. **La Musica Andalusí en El Magreb** (trad. Ma del Mar Carillo/M. Cortés), Sevilla-Fondaci?n El Monte, 1999, 182p
- ... : **La tradition musicale arabo-andalouse / L'empreinte du Maghreb**, Paris - El Ouns / Montreal-Fleurs Sociales, 2000, 560 p.
- ... : **Musiques du monde arabo-musulman / Guide bibliographique et discographique** (Approche analytique et critique), Paris - Dar al-Uns, 2004, 464 p.
- ... et al-Kathiri, Musallam : **Traditional Omani Musical Instruments**, Ministry of Information - Oman Centre for Traditional Music, Muscat, 2004, XVII-93 p.
- Hartmann, Hans.: **Die Musik der summerischen Kultur**, Frankfurt a. M. 1960.
- ... : "**Agypten. Musikgeschichte**", in Bildern, Bd. II, Lieferung 1.
- ... : **Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musee du Caire. Instruments de musique**, Le Caire 1949.
- ... : "Les luths aux frettes du Nouvel Empire", in: **Annales du Service des Antiquités de L'Egypte**, LII, 1952.
- Harwood, I : "A fifteenth-century lute design", in **Lute Society Journal**, Dublin, Dolmen Press, vol. II, 1961
- Helmholtz, Hermann von : **Théorie physiologique de la musique**, (1e éd. Paris-Masson, 1868), n1e éd. Sceaux-J. Gabay, 1990
- Hikmann, H.: **Agypten. Musikgeschichte in Bildern II**, Lieferung 1;
- Hood, Mantle: **The Ethnomusicologist**, New Edition, The Kent State University Press, Ohio, 1982, 400 p. ;
- Hornboste , Erich & Sachs, Curt : "Systematik der Musikinstrumente", **Zeitschrift für Ethnologie**, 46 (1914), 553-90
- Huart, Clément: "Musique persane", in **Encyclopédie Lavignac**, Paris-Delagrave, t.V, 1922
- Jenkins, Jean et autres : **Instruments de musique ethnique: Identification-conservation**, Ouvrage publié avec le concours de l'Unesco, Londres (Hugh Evelyn for the International Council of Museums), 1970, 59p.
- ... : et Olsen, P. Rovsing: **Music and musical instruments in the world of Islam** (World of Islam Festival), London-Horniman Museum, 1976, 100p.
- Klesewetter, Raphael Georg : **Die Musik der Araber**, Leipzig, 1842.
- Kinsky, G. : **Geschichte der Musik in Bildern**, Leipzig, 1929.
- Kunst, Jaap: **Ethnomusicology**, 3rd ed. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974, x-303p., supplement: viii-46 p.;
- Lachmann, Robert : **Musik des Orients**, Breslau-Ferdinand Hirt, 1929.
- Lambert, Jean: **La médecine de l'âme**, Paris, Société d'ethnologie,1997
- Larrea Palacin (de), Arcadio & al-Bustânî, Farid: **Nawba Isbahân**, Tétouan-Editorial Marroqui, 1956, 25 + 41 p.
- Le Cerf, G. & Labande, d'E.R : **Les instruments de musique du XVe s.**, Paris, 1932 ;
- Leichtentritt, Hugo : **Music, History & Idea**, 11e éd. 1961
- **Luth et sa musique (Le)**, Colloques Internationaux du CNRS -n 511, 2e éd., Paris -CNRS, 1980 (Etudes réunies par J. Jacquot), 246 p.
- Mahillon, Victor Charles : **Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles**, 5 vol., Gand-Hoste (puis Bruxelles, Lombaerts), 1893-1922.
- Marsenne, Marin: **Harmonie universelle**, 3 vol., Paris, 1636 ; éd. fac-similé du SNRS, Paris, 1965 ;
- Menendez Pidal : **Poesia arabe y poesia europea**, Madrid,1941
- Merriam, Alan P.: **The Anthropology of Music**, Chicago, Northwestern University, 1964, xi-358 p.
- Mitjana, Rafael : "L'Orientalisme musical et la musique arabe", in **Le Monde de la musique**, I, Uppsula, 1906.
- Munrow, David : **Instruments de Musique du Moyen Age et de la Renaissance**, Hier & Demain pour l'édition française, 1979, 96 p.
- **Musica y poesia / El Legado andalusí** (ouv. Collectif), Granada/ Sevilla, 1995, 200p.
- Musikgeschichte in Bildern II : **Musik des Altertums 2: Mesopotamien**, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, 184 p.
- Nassare, Pablo: **Escuela Musica, segun la Pratica Moderna**, 2 vol., Saragosse, 1723-24, éd. fac-similé de l'Institut on "Fernando el Catol'co" (C.S.I.C),

قائمة المصادر والمراجع

- Saragosse, 1980.
- Perkuhn, Eva Ruth: *Die Theorien zum arabischen Einfluss auf die europäischen Musik des Mittelalters*, Walldorf-Hessen, Verlag für Orientkunde, Bd. 26 of Beitrage zur Sprach und Kuturgeschichte des Orients , 1976a.
 - ... "Beispiele arabisch-spanischer Glossographie in instrumentenkundlicher Sicht", in *Erich Stockmann, Studio al-instrumentorum musicae popularis IV*, Stockholm, Musikhistoria museet, 1976b, p.84-97.
 - Pincherle, M.: *An illustrated history of Music*, London, 1962.
 - Rashid, Subhi Anwar: *Mesopotamien*. Musikgeschichte in Bildern, Band II : .Musik des Altertums./ Lieferung 2, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, 184 p.
 - ... "Das Auftreten der Laute und die Bergvölker Vorderasiens", in: *Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie Ethnologie und Urgeschichte*, 2. Teil., Berlin 1970.
 - Reese, G.: *Music in the Middle Ages*, London, 1965.
 - Reinach, Théodore : *La musique grecque* (Paris-Payot, 1926), éd. d'Aujourd'hui (coll. Les introuvables), 1976, 208p.
 - Reinhard, Kurt et Ursula : *Turquie*: les traditions musicales (IV), Paris, Buchet-Chastel, 1969, 273p. +34 pl. hors texte.
 - ... : *Einführung in die Musikethnologie*. Wolfenbuttel Zürich 1968.
 - Ribera y Tarago, Julian : *La musica arabe y su influencia en la espanola*, Coll. de Manuales Hispania, Vol. I, Série G., Madrid, éd.Voluntad, S.A., 1927, 355p.
 - ... : *La musica Andaluza medieval en la canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, 3 vol. Madrid, 1923-25.
 - ... : *La musica de la Jota aragonesa*, Madrid, 1928.
 - ... : *Origen arabe de voces romanicas relacionadas con la musica*, cfr : *Dissertaciones y Opusculos*, t. II, Madrid, 1928.
 - Rimmmer, J.: *Ancient musical instruments of Western Asia in the British Museum*, London, 1969.
 - Ruiz, Jean (archiprêtre de Hita) : *El Libro del Buen Amor*, Texte terminé vers 1330, publié pour la première fois par Jean Ducamin (Bibl. méridionale, 1e série, T.VI), Toulouse, E.Privat, 1901, LV, 342p. facsimilé ; éd. Cejador Y Franca, Madrid, 1951 ; éd. critiques: 1/ par Manuel Criado del Val et Eric N.Naylor, Madrid (consejo superior de investigaciones científicas), clasisis hispanicos, éd.criticas ser. II, vol. IX, 1965(1976), XXXII, 557p. ol; 2/ par Jean Corominas (Bibl. romanica hispanica, textes 4), Madrid, éd. Gredos, 1967, 670p ; par Michel Garcia, Paris, 1995.
 - Sachs, Curt : *The History of Musical Instruments*, New York, W. W. Norton, and Co., Inc., 1940.
 - ... : *Our Musical Heritage* (1948); Prentice-Hall, New Jersy, 1955 .
 - ... : *The Well-springs of Music*, éd. posthume par J. Kunst, The Hague-M. Nijhoff, 1962
 - ... : *The Rise of music in the Ancient World*, East and West, New York 1934.
 - ... : *Die Musikinstrumente des alten Agypten*, Berlin 1934.
 - ... : *Die Musik der Alten Welt*, Berlin 1968.
 - ... : *Reallexikon der Musikinstrumente*, Hildesheim 1964.
 - Salvate, Darlouche et Caron, Nelly : *Iran / Les traditions musicales*, Paris-Buchet/Chastel, 1966.
 - Salinas de Salamanque, Francisco : *De musica libri septem* (Sept livres de musique), écrit et édité en 1577; réédition en fac-similé, Kassel, B?renreiter, 1958.
 - Salvador-Daniel, Francesco : *Musique et Instruments de musique au Maghreb* (Note de présentation, par O. Ould-Braham ; Mémoire de F. Salvador-Daniel, par H. G. Farmer), Paris-La Boite à Documents (avec le concours du Centre National des Lettres), 1986, 175 p
 - ... : *The music an musical instruments of the Arab*, with introduction on how to appreciate Arab music (Edited with notes, mamoir, bibliography and thirty examples and illustrations by H.G. Farmer), London, W.Reeves / C.S. scribner's Sons, New-York, 1915, 250p.
 - Schaeffner, André : *Origines des instruments de musique* (Introduction ethnologique à L_histoire de la musique instrumentale), réédition, III, Paris-La Haya, Mouton (1936 ; réed. 1968 et 1980, 426p. +20 fig., 32pl.), 3e éd. (avec glossaire), Paris-Payot, 1994.
 - Sohne, G. Ch. : "La géométrie du luth", in *Musique ancienne*, n 14, Bourg-La-Reine, C.A.E.L, juin 1982.
 - Soriano-Fuertes, Mariano : *La musica arabo-espanola*, Barcelona, 1853.
 - ... : *Historia de la musica espanola desde la venida de los Fenicios hasta el ano 1850*, 4 vol., Madrid-Barcelone, 1855-59.
 - Stauder, W.: *Die Harfen und Leiern der Sumerer*, Frankfurt a.M. 1957.
 - ... : *Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit*, Frankfurt a. M. 1961.
 - ... : "Zur Frühgeschichte der Laute", in: *Festchrift H. Osthoff*, Tutzing 1961, p. 15 ff.
 - ... : "Sumerisch-babylonische Musik", in: *Die Musik in Gesrchichte und Gegendert*, Sp. 1737 ff.

- ... "Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrrer" , in: **Orientalische Musik**, Handbuch der Orientalistik, Bd. IV, Leiden-Köln 1970.
- **The New Oxford History of Music**: 1 - "Ancient and Oriental Music", Ed. by Egon Wellesz, Oxford University Press, London / New York-Toronto, 1957,.
- Tiersot, Julien : **Notes d'ethnographie musicale**, Paris, Fischbacher, 1905.
- Tournay, Habib Hassan : **La musique arabe** (coll. Les traditions musicales / Berlin-I I E C M), trad. française Christine Hétier, Paris-Buchet Chastel (1977), nle éd. 1996, 169p.
- Travers, Emile de : **Les instruments de musique au XIVe siècle**, Paris, 1882.
- Tripodo, P.: **Lo stato degli studi sulla musica degli Arabi**, Rome, 1904
- Virdung, Sebastian : **Musica getutscht**, Bâle, 1511; éd. Amsterdam, 1973
- Villanueva, Jayme : **Viaje literario a las Iglesias de Espana**, Valencia, 1821, t. XI
- Villoteau, Guillaume-André : 1/- .De l' état actuel de l'art musical en Égypte .(ou) .Relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays .; 2/- .Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux ., in **Description de l'Égypte**, Etat moderne, t. I, Paris, imp. impériale 1812, p. 607-846 et p. 847-1016 ; 2e éd. Paris, Panckoucke, t.XIV,1826, 496p. ; t. XIII, 1823, p. 221-568.
- **Vocabulista in arabico** (XIIIe siècle), éd. Schiaparelli, Florence, 1871
- Wegner, M. : **Die Musikinstrumente des Alten Orients**, Münster 1950.
- Yekta, Raouf : "La musique turque", in **Encyclopédie Lavignac**, Paris-Delagrave, t.V, 1922
- Zwell, Henri-Arnaut de : **Oeuvres théoriques** (vers 1440), BN - Paris, ms. Latin, n 7295 ; trad. fr. par Fr. Lesure : Les Traités d'H.-A. de Zw. et de divers anonymes, Kassel, BV. 1972 .

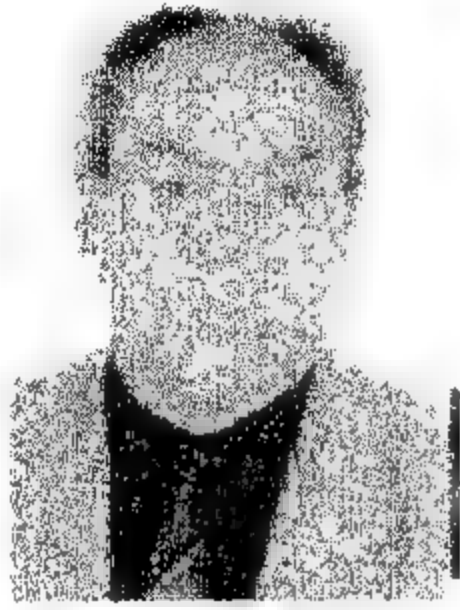
ب / بها مشاهد لألة العود :

- Addison: **West Barbary**, 1671; Shaw: **Travels in Barbary**, 1757.
- Aga Oglu, M-: 'The Landscape miniatures of an anthology manuscript of the year 1398". **Art Islamica** III 1936
- Akurgal. Ekrem. Mangu. Cyril and Ettinghausen.K Richard : **Les trésors de Turquie**. Skira 1966.
- Arié, Rachel: **Miniatures Hispano. Musulmanes**, Leiden E. Brill 1969.
- Arnold, Thomas: **Painting in Islam**. Dover Publications, New York 1965.
- Art du Monde (L') : **L'art de Byzance et de l'Islam**, Paris/Bruxelles, Elsevier Séquoia 1979, 523 p (l'Art de l'Islam par Carel J. du Rey, p 259-515).
- 'Arts de l'Is am (les)", in **Archéologie** n14, juillet-août 1971.
- Barrett. Douglas : **Persian Painting of the 14th Century**.
- Binyon. L. Wilkinson.J. V.S.. and Gray. Basil : **Persian miniature painting**. Dover Publications. New York 1971.
- Blochet, Edgar: **Les enluminures des Manuscrits Orientaux de la Bibliothèque Nationale**, Paris 1926.
- Buchtal, Hugo: "Hellenistic miniatures in early Islamic manuscripts", **Ars Islamica** Vol. 7, 1940
- ...: "Early Islamic miniatures from Baghdad". **The Journal of the Walters Art Gallery**, Vol.5. 1942.
- ...: 'Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum'. **The Burlington Magazine** Vol. 77.
- Busagli. Mario: **Chinese Painting**. Paul Hamlyn. London 1969.
- Chardin: **Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient**, ed. L. Langlès, Paris 1811.
- Day, Florence: 'Mesopotamian Manuscripts of Dioscorides'. **Bulletin of the Metropolitan Museum**. Vol. 8.
- Dimand. Maurice : **Persian miniatures**.The Folio art books.Office Press. Milan.
- D'Ohson, M. : **Tableau Général de l'empire Othoman**, Vol. 4 Paris 1921
- **Dossiers d'Archéologie (Les)** : "La Musique dans l'Antiquité", n 142-Novembre, Dijon- Paris 1989
- Ettinghausen, Richard: **Arab Painting**. Skira 1962.
- ...: The Unicorn. **Freer Gallery Art occasional papers**. Vol. one no. 3. Washington 1953.
- Gray. Basil: **Persian miniatures**. Mentor Books. Unesco art books. 1962.
- Grube. Ernst and Lubens.Mary: "The Language of Birds". **Bulletin of the metropolitan Museum of art**. May 1967.
- ...: **The World of Islam**. Paul Hamlyn, London. 1967.
- ...: **Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX century**. Neri pozza Editore. Venezia 1962.
- Graber, Oleg: "The painting of the six kings at Qusayr Amrah". **Ars Orientalis** Vol. 1.

قائمة المصادر والمراجع

- Grohmann : *Arabien, Kulturgeschichte des Alten Orients*, München, 1963, p. 227, pl. XVIII, 1.
- Godard, André : *The Art of Iran*, London , George Allen, 1962.
- ... : "L' mamzadé Zaid d'Isfahan, I Un édifice décoré de peintures religieuses musulmanes". *Athar-e Iran*, Tome II, 1937.
- *Journal of the Straits Beauch of the RAS*, 1904, n 40 (p.13, fig. 5)
- Kitzinger, Ernst: *Early Medieval art*. Trustees of the British Museum 1969
- Landberg : *Arabica*, III
- *Libro de los juegos de Ajedrez* , Séville, 1287 (Escorial, sig.T j 6), éd. Zurich, 1941
- 'Literatur bei Calmeyer", in *BJV 6*
- Lorey, Eustache de : "La peinture musulmane de l'école de Baghdad". *Gazette des Beaux-Arts* Vol. 10.
- Le Strange G. (Edit.) : *Don Juan of Persia, A Shi'ah Catholic (1560-1604)*, The Broadway Travellers, George, Routledge 1926.
- Lillys, William, Reiff. Robert and Esin, Emel: *Oriental miniatures*. Souvenir Press, London 1965.
- Martin, Fredrik: *The Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey, from the eighth to the eighteenth century*. London 1912.
- Mazaheri, A : *Les Trésors de L'Iran*. Skira 1970.
- Nerval, Gérard de : *Voyages en Orient*, Paris, 1851 ; rééd. Paris-Juillard, 1964.
- Owens, Meredith : *Persian Illustrated manuscripts*. Trustees of the British Museum, 1965.
- Owens, Meredith: *Turkish miniatures*. Trustees of the British Museum, 1963.
- Qadi Ahmad, Son of Mir-Munshi (1606): *Calligraphers and Painters*, Translated by V. Minorsky, Freer Gallery of Art Occasional Papers, Washington 1959.
- Papodopoule, Alexandre : *L'Islam et l'art musulman* (coll. L'art et les grandes civilisations), Paris-éd. Lucien Mazenot, 1976, 611p. III.
- Parrot, André : *Vingt compagnes de Fouilles (1877-1933)*, Paris, 1948, p285-286, Fig 59a
- *Peinture (La) arabe* (coll. Les trésors de l'Asie), texte de Richard Ettinghausen, Genève/ Skira-Flammarion, 1977, 212p.
- Pinder-Willson, Ralph: *Bihzad*. Vol.II of the *Encyclopedia Universale dell'Arte*. Rome, 1960.
- Robinson, B. W.: *Persian Miniature Painting*. London 1967.
- Rogers J.M. : "The Genesis of Safawid Religious Paintings, Iran", *Journal of the British Institute of Persian Studies*, Vol. 8, 1970.
- Rice, D. S. : "The Aghani Miniatures and religious painting in Islam". *The Burlington Magazine*, Vol. 95
- ... : *Islamic painting, a survey*. Edinburgh University Press 1971
- Sakisian, Armenag : *La miniature persane du XII au XVIIe siècle*. Paris 1929.
- Salman, Isa: "Islam and figurative art", *Sumer*, Vol. XXV 1969, No. 1, 2.
- Sauvaget, J. : "Remarques sur les monuments omeyyades", *Journal Asiatique*, Vol. 231.
- Shaw, Thomas : *Voyage de M. Shaw dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant*, La Haye, J.Neume (2 vol.), 1743.
- Schlumberger, Daniel: "Deux Fresques omeyyades", *Syria*. Vol. 25.
- Shtoukine, Ivan : "Les peintures du Shah-nameh Demotte", *Arts Asiatiques* ,V (2) 1958.
- ... : *La peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-Khans*, Bruges IY36.
- ... : *Les peintures des manuscrits Timurides*, Paris 1954.
- ... : *Les peintures des manuscrits Safavis de 1502 à 1587*. Paris 1959.
- ... : *Les peintures des manuscrites de Shah Abbas 1er à la fin de Safavis* . Paris. Librairie Orientaliste, Paul Geuthner 1946.
- ... : *La peinture Turque, de Sulayman le à Osman II*, Paris 1966.
- ... : "La peinture Turque, d'Osman II à Ahmed III" .*Institut Francais d'archéologie*. Beirut - Paris 1972.
- Sourdel-Thomine, D. et J. : *La civilisation de l'Islam classique*, Coll. les grandes civilisations, 8, Paris, Arthaud, 676 p., 80 cartes et plans, 224 illus. en 70 pl. en noir et 8 pl. en coul.
- Thevenot , Jean : *Relation d'un voyage fait au Levant*, Amsterdam, 1727.
- Thornton, Lynne : *Les Orientalistes peintres voyageurs : 1828-1908*, Paris-Courbevois, ACR (Les éditions des amateurs, vol. 1), 1983, 272p.(éd. Poche couleur, 1993, 94-192p.
- Villard, Ugs : Monneret de: *Le pitture musulmane al soffitts della. Cappella Palatina in Palermos*. Rome 1950.
- Wooley, L. :Ur Excavations II : *The Royal Cemetery* (1926-1930)





أ.د. محمود قطاط : موسيقي باحث في العلوم الموسيقية
- علم موسيقى الشعوب.

□ متخصص في الموسيقى المغاربية - الأندلسية،
المتوسطية، العربية- الإسلامية والشرقية عموماً.
□ المدير المؤسس للمعهد العالي للموسيقى بتونس (١٩٨٢-
١٩٩٧)؛ وهو وراء استحداث مادة العلوم الموسيقية في
الجامعة التونسية.

□ أستاذ بالجامعة التونسية، مستشار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ويتعاون أيضاً
مع عدة مؤسسات جامعية أخرى بالعالم العربي والأوروبي. أشرف على عدة رسائل
جامعية ودورات خاصة وحلقات دراسية ضمن إطار الجامعات الصيفية في عدد من
البلدان الأوروبية والعربية.

□ عضو مشارك في عدد من الهيئات والمنظمات الدولية، من ذلك: عضودائم بالهيئة
العلمية للمجمع العربي للموسيقى (جامعة الدول العربية)؛ الممثل الإقليمي للمنطقة
العربية بالمجلس الدولي للموسيقى، اليونسكو؛ منسق للمنطقة العربية ضمن مشروع
اليونسكو: الموسيقى في حياة الإنسان / التاريخ العالمي للموسيقى؛ عضو هيئة
التحرير بمشروع الاتحاد الأوروبي «التراث المتوسطي» / «أوروما - ميديمون» ...
□ مارس البحث العلمي منذ السبعينات، وشارك في العديد من المؤتمرات والندوات
العلمية؛ له مجموعة من الكتب والبحوث والدراسات باللغتين العربية والفرنسية (٧١
بالعربية - ٥٤ بالفرنسية)، عدد منها ترجم إلى الإيرانية، الإيطالية، الأسبانية،
الإنجليزية، الألمانية والروسية.

□ من بين الجوائز الوسام الثقافى (رئاسة الجمهورية، تونس ١٩٩٢) ، تكريم
مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية (الدورة التاسعة، الهيئة العامة للمركز الثقافي
القومي / دار الأوبرا، القاهرة ٢٠٠٠)؛ الجائزة التقديرية للمجمع العربي
للموسيقى - جامعة الدول العربية (٢٠٠٠).

□ يؤمن محمود قطاط بكون الموسيقى «لغة و علم وصناعة وفن» لها الدور
الحاصل لا في تكوين وجدان الإنسان والتألف بين أفراد المجموعة فحسب، بل وكذلك
في تحديد الهوية وإرساء أسس التنمية الشاملة لدى الشعوب.

تصميم واخراج
عباس بن غلام الرسول الزدجالي

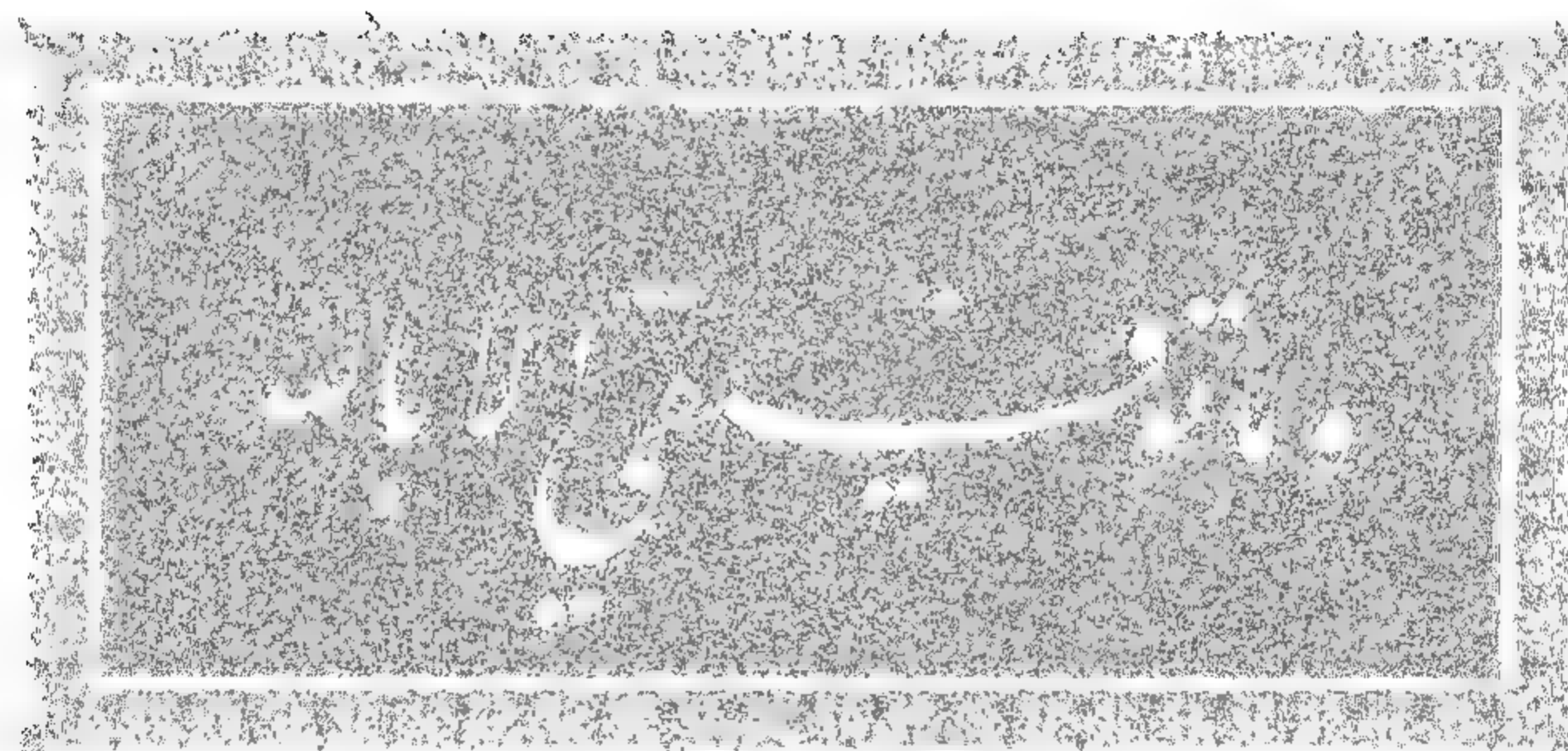
تصميم الغلاف
الإبتكار الفني

متابعة التنفيذ
صالح بن هلال الخليلي

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة للناشر
الحقوق الفكرية والمعنوية للمؤلف

رقم الايداع
٢٠٠٦/٤٠٦

الطباعة
مطبعة الألوان الحديثة، ش.م.م
هاتف: ٢٤٥٦٢٢٧٦



Bibliotheca Alexandrina



0643301

